

RITMO

Año II

Director: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 15



50 céntimos



EL MODELO DEL MUNDO

Sólo existe un PIANOLA-PIANO, y es fabricado exclusivamente por

THE AEOLIAN COMPANY

Con ningún otro instrumento similar podrá obtener interpretaciones artísticas comparables a los del

“PIANOLA”-PIANO AEOLIAN

Puede usted comprobarlo personalmente solicitando una audición, oyendo música de su autor preferido, asistiendo a nuestros conciertos (585 audiciones) o bien escuchando las audiciones por “radio”.

¡Ningún otro aparato ofrece estas pruebas!

¡NO LO DUDE!! Si usted desea lo mejor, sólo puede obtenerlo en la Casa AEOLIAN. Una organización mundial con más de medio siglo de existencia y experiencia, que le dará el máximo valor artístico-positivo por su inversión.

MAXIMAS FACILIDADES Modelos desde 3.500 a 25.000 pesetas

Venga a elegir el modelo que sea más de su agrado, y le ofreceremos condiciones excepcionales durante el presente mes. Agentes en las principales ciudades de España y del universo.

GRAMOLAS, DISCOS, AMPLIFICADORES, AUTOMÁTICOS Y CON RADIO

EN MADRID:
Av. del Conde de Peñalver, 24

THE AEOLIAN COMPANY

EN BARCELONA:
CASA IZABAL, Buensuceso, 5

BANCO CENTRAL

ALCALA, 31.—MADRID

TELÉFS. 11140, 11149 y 18282. APART.º 339

AGENCIA: GOYA, 89 (ESQUINA A TORRIJOS)

CAPITAL AUTORIZADO.....	200.000.000 de pesetas.
CAPITAL DESEMBOLSADO.....	60.000.000 »
FONDOS DE RESERVA.....	20.000.000 »

S U C U R S A L E S

Albacete, Alcalá la Real, Alcázar de San Juan, Alcoy, Alicante, Almansa, Almería, Andújar, Arenas de San Pedro, Arévalo, Archena, Avila, Astorga, Ayora, Badajoz, Balaguer, Barcelona, Barco de Avila, Beas de Segura, Bellpuig, Benavente, Campo de Criptana, Carcabuey, Carcagente, Carmona, Cazorla, Cebreros, Cistierna, Ciudad Real, Córdoba, Cervera, Daimiel, Dos Hermanas, Enguera, Haro, Hellín, Igualada, Jaén, Játiva, La Bañeza, La Carolina, La Roda, León, Lérida, Linares, Lora del Río, Logroño, Lorca, Lucena, Málaga, Mataró, Manresa, Manzanares, Marchena, Martos,

Medina del Campo, Mora de Toledo, Morón de la Frontera, Murcia, Nájera, Novelda, Ocaña, Orihuela, Olivenza, Oropesa, Osuna, Peñaranda de Bracamonte, Piedrahita, Ponferrada, Porcuna, Priego de Córdoba, Puente Genil, Quintanar de la Orden, Reus, Sahagún, San Clemente, Santa Cruz de la Zarza, Sevilla, Sigüenza, Sueca, Talavera de la Reina, Tarancón, Toledo, Tomelloso, Tortosa, Torredelcampo, Torredonjimeno, Torrijos, Trujillo, Ubeda, Utrera, Valencia, Villablino, Villacañas, Villa del Río, Villarrubia de los Ojos, Villanueva del Arzobispo, Villarrobledo y Yecla.

Filial: Banco de Badalona (Badalona)

INTERESES DE CUENTAS CORRIENTES EN PESETAS

A la vista.....	Dos y medio por ciento anual.
Con ocho días de preaviso.....	Tres por ciento anual.
A tres meses.....	Tres y medio por ciento anual.
A seis meses.....	Cuatro por ciento anual.
A doce meses.....	Cuatro y medio por ciento anual.

CAJA DE AHORROS

En libretas, hasta diez mil pesetas. Interés de cuatro por ciento anual.

Realiza toda clase de operaciones bancarias.

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

TODA LA CORRESPONDENCIA DEBE DIRIGIRSE

A LA ADMINISTRACIÓN:

CALLE DEL RELOJ, 2 Y 4, PRAL. DCHA.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

ESPAÑA	Trimestre. 3,00 pts.	EXTRANJERO	Semestre. 8 pts
	Semestre. 5,50 »		Año.... 15 »
	Año.... 10,00 »		

NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

EDITORIAL

Los artistas españoles tienen la palabra : : :

RITMO, creyendo interpretar los deseos de muchos concertistas, faltos de dirección administrativa y exentos de todo apoyo que no dimanase del propio y arduo esfuerzo, ha creado la Dirección y Administración «Conciertos Ritmo», organismo anexo a la Revista y que dedicará preferente atención a la organización de conciertos y tournées.

De creer es que esta noticia sea acogida en el mundo musical con verdadero agrado, ya que la idea viene a satisfacer una verdadera necesidad que se hace sentir. Pero... tal vez nos equivoquemos al creer en esta satisfacción, y ajalá no tengamos que rectificar los planes verdaderamente patrióticos de la Dirección y Administración «Conciertos Ritmo», que no son otros que los de preparar una pléyade de artistas para la lucha artística y un triunfo internacional.

En general, nuestros concertistas no conocen cómo se conquista una

reputación, un mercado, y la Dirección y Administración «Conciertos Ritmo» dedicará la experiencia de sus directores a educar a nuestros artistas en ese sentido. De desear es que

SUMARIO:

Editorial.—Rogelio Villar: Aspectos discutibles del llamado arte nuevo.—José Subirá: Un festival Mozart.—Giacinto Sallustio: Respighi. Nuestra portada: Joaquín Turina.—Crescencio Aragonés: Entrevistas de «Ritmo»: Joaquín Turina, el españolísimo músico sevillano.—Información musical. España: Madrid, Barcelona, Cádiz, San Sebastián. Extranjero: Berlín, París.—Alberto Peyrona: Homenaje a Casals.—Mundo musical.—Revista de Revistas.

aquellos a quienes pueda interesar la iniciativa de RITMO se adhieran a ella y soliciten figurar en los programas «Conciertos Ritmo».

cada época tiene una forma predilecta, ya que las formas estereotipadas degeneran en fríos esqueletos (1)—, también la Armonía evoluciona, aunque se exageren sus progresos, más aparentes que reales, distinguiendo lo que es evolución natural del lenguaje armónico sonoro de los barbarismos y neologismos, cuando no arcaísmos musicales, que, parejos a los del lenguaje corrompen el idioma en vez de enriquecerlo (2), evolución que debe conocerse y estudiarse en su aspecto psicológico, con fines estéticos más que académicos, desde el punto de vista de la expresión, como pintura de emociones, pues tal es el sentido y la dirección que se debe dar hoy a los estudios técnicos; es decir, que la enseñanza sea más estética que mecánica, menos empírica; huyendo de todo lo que pueda parecer oficio en vez de arte; estimular más que corregir, sin ahogar la iniciativa propia con la regla dogmática; más espíritu que letra.

No hay que decir que en la composición son toleradas—particularmente hoy—ciertas transgresiones armónicas de escuela cuando se relacionan con un fin estético determinado, especialmente en lo que se refiere al color sonoro; pues la armonía se estudia—entre otros fines—para ser aplicada a la

Aspectos discutibles del llamado arte nuevo

II

Es innegable, se dice, que en medio siglo se ha transformado la técnica de la composición; sin embargo, la enseñanza de la Armonía permanece estacionaria; hoy se utilizan obras didácticas que no responden al estado actual del arte de la composición. Porque es un hecho, y la realidad no puede negarse, que oímos obras, todo lo discutibles que se quiera—y es muy lógico que se

discutan—, que figuran en los programas de concierto de todo el mundo. Si no queremos permanecer inmovilizados, aunque lo discutamos, empleemos o desechemos, es preciso conocer todo lo que con el nombre de armonía moderna, procedimientos nuevos, arte joven, está actualmente de moda en algunos sectores musicales.

Es evidente que, así como el arte del desarrollo no puede concretarse a los clisés o tópicos consagrados—pues

(1) Quiero decir que a la época de la Sinfonía en la música instrumental ha seguido el Poema sinfónico y a éste el Ballet (Debussy, Ravel, Stravinsky). Claro que al componer una Sonata, un Cuarteto o una Sinfonía no puede prescindirse de lo que constituye los rasgos fundamentales de la forma clásica de estos géneros, de su perfecta elaboración, sin desnaturalizarlos.

(2) Yo estimo una equivocación afirmar que el arte se renueva y enriquece con elementos exóticos; será el arte impersonal del sector llamado avanzado de hoy, que no quedará en la Historia de la Música como otra cosa que como un período de exotismo, de tanteos e indecisiones propio para insensibilizar el alma humana, no obstante sus propósitos de refinamiento.

composición. Es verdad que los clásicos todo lo que tuvieron que decir—y fué mucho, como lo confirma la considerable cantidad de obras maestras que legaron a la posteridad—, lo expresaron con ideas melódicas representativas de los sentimientos—vida interior—que se propusieron traducir, sin necesidad de violentar el lenguaje sonoro hasta la arbitrariedad, como es corriente en nuestro tiempo.

Frecuentemente se oyen conferencias y se leen libros y crónicas sobre la llamada música nueva, arte joven, avanzado, etc., etc., en un sentido de elogio puramente literario. Se habla de Debussy y de Ravel; de Stravinsky y de Schoenberg, con palabras poéticas impregnadas de un simpático lirismo; pero no se nos dice técnicamente, no metafóricamente, en qué consisten los progresos del arte nuevo, su contribución positiva, de intrínseco valor musical técnico e ideológico efectivo. Intentemos averiguar en qué consisten las novedades del arte nuevo (1), pero antes creemos pertinente hacer algunas consideraciones.

En contrapunto, nadie ha ido más allá de Bach; en armonía, difícilmente se sobrepaja a Liszt, Wágner, Brahms, Franck, Grieg, Moussorgsky, a quienes considero como genuinos representantes de la música moderna.

¿Será en la orquesta donde el arte avanzado ha superado al arte moderno? La orquesta es un reflejo de la armonía, salvo la cantidad de instrumentos de percusión que utilizan

algunos compositores del día, quienes tratan, además, como instrumentos de percusión los instrumentos cantantes de la orquesta, dándole un carácter de bárbaro arcaísmo, a lo que llaman algunos sonoridad nueva; llegando a tal extremo el abuso que se hace de toda clase de instrumentos de percusión, que los estrenos de algunas obras sinfónicas de autores contemporáneos—muchas veces más bien propias de autores de «jazz band» y de «films» que de artistas serios—se anuncian ahora así: «La orquesta ha sido reforzada con un considerable aumento de personal—que en algunas obras llega al número de doscientos ejecutantes—pues intervienen en la nueva partitura bocinas, carillón, gramófonos, aparatos para imitar el viento y el trueno, campanas, xilofón, carracas, máquinas de escribir, para imitar un ruido que puede producirse moviendo los pistones de los instrumentos de viento de metal, tantán, castañuelas, juego de timbres, tambores de varios tamaños, silbatos». Y ¡claro! las obras en las que intervienen los elementos sonoros mencionados obtienen un éxito rotundo; y como el público que suele ahora concurrir a los conciertos se compone, en no pequeña parte, de nuevos ricos, salen entusiasmados con el disco del pajarito, de tal obra; el ruido producido por las máquinas de escribir o del silbido de la locomotora de tales otras. La complejidad de semejantes procedimientos y de otros de análogo interés artístico a que recurre el arte nuevo, no creo que satisfagan al superintelectual refinado, defensor enragé de las novísimas tendencias en la música.

Se aferran a estos procedimientos, como náufrago a una tabla, aquellos compositores que no teniendo nada que decir—pues parece que el supremo arte del arte nuevo es el de describir sin decir nada—por carecer de aptitudes artísticas, se obstinan en emborronar papel pautado; y, pretendiendo superar a la Naturaleza, que se burla de ellos frustrando sus vanos esfuerzos, escriben obras cuyos títulos: «Pacife 231», «Los Planetas», «Las Pirámides», «El Mar», delatoras de una soberbia rayana en la locura, cuando no en la impotencia.

Wágner inventó instrumentos musicales con el propósito artístico de que resaltaran en su magnífica orquesta—la más rica y avanzada hasta hoy—sus geniales e inspiradas creaciones. Algunos compositores del día parece que aspiran a emular las brutalidades del «jazz band».

Otros—los evocativos—los que pretenden inventar formas nuevas, imágenes sonoras, con su manía por

lo retrospectivo musical, llegan a lo cómico, haciendo intervenir en sus insinceras lucubraciones instrumentos exóticos, imaginándose que traducen con el arte de los sonidos determinados aspectos psicológicos—puras abstracciones—que confunden con sensaciones simbólicas, originadas por sucesiones metafóricas de asociaciones de ideas, todo ello ajeno al espíritu de este arte sublime, que los maestros germanos, que tanto aprendieron de los clásicos italianos, elevaron en su ideología y forma al máximo de perfección, resultado de una tradición, de una profunda evolución histórica, no del capricho individual, que no suele crear nada, conservando aún su hegemonía en el mundo musical.

Realmente, no se puede tolerar en silencio que, en nombre de falsos principios estéticos de carácter progresivo, se defiendan un pseudo-arte, compendio de toda clase de incoherencias y superficialidades que, por sus procedimientos—como veremos más adelante—y contenido, pertenecen a la época cavernaria. Es cierto que no se pueden juzgar con arreglo a los cánones establecidos las obras de los hombres excepcionales; pero ¿dónde están los hombres de esta categoría en arte nuevo? ¿Los artistas de vanguardia: poetas, pintores, músicos? Si más que el fin de una evolución parece el principio de un arte, sus albores; un arte retrospectivo—me refiero a la calidad de sus ideas y a la forma elemental de su desarrollo—que tiene por único objeto de formar el sentido de la expresión natural de la música con chocarrerías de estilo unas veces, siempre insulso y anodino.

Los acordes nuevos, consecuencia de la evolución de la Armonía, no han surgido como resultado de tanteos instintivos, ni menos como experimentos acústico-físicos derivados de la escala de los armónicos, se han formado melódicamente; pues la Melodía será siempre el elemento esencial de la Música, su verbo. Música que no puede cantarse—se ha dicho repetidas veces—no es más que malabarismo y pirotecnia, onomatopeya, todo lo interesante que se quiera, pero, al fin, prestidigitación sonora; cualidades que están en relación con el concepto que tienen del arte actual sus apologistas, a que no son ajenas las deducciones de los novísimos descubrimientos de la psicología experimental sobre el placer, que confunde lo bello con lo agradable; la emoción (fenómeno psicológico) con la sensación (fenómeno fisiológico); juego de sonidos—donde la emoción está ausente—en contados casos agradable nada más,

(1) Los escritores contemporáneos que escriben sobre cuestiones musicales, particularmente los franceses e ingleses—no críticos técnicos, pues son contados los que tienen verdadera autoridad en Europa, formados en los libros de estética y literatura musical, es decir, que no son fundamentalmente músicos, sino aficionados cultos—, estos escritores discurren sobre el arte musical como si se tratara de un arte literario; juzgan una partitura de la misma manera que juzgarían un cuadro o una estatua—técnicamente, tampoco—, pues en realidad sólo se ocupan del asunto poético en que se inspira el compositor, relacionándolo literariamente y, desde luego, rehuyendo entrar en el aspecto técnico. (La literatura—dice un escritor—fuera de su lugar, por bien templada que esté, tiene un cierto resonar gárrulo). Así leemos brillantes descripciones—puras metáforas casi siempre, desorientadoras para el que oye, que se obsesiona con la literatura, no con la música—de una considerable cantidad de obras de autores contemporáneos carentes en absoluto de mérito artístico, cuyos procedimientos técnicos hay quien tiene la audacia de calificar de estilizaciones, y yo califico de mixtificaciones, de plagios y retorcidas imitaciones. Bien es verdad que en ninguna época ha tenido menos valor el significado de las palabras que en la época actual, pues hasta de la filosofía se hace literatura; todo por el afán de hablar y escribir de lo que no se conoce bien.

que no es mucho si se compara con el arte del pasado, con el arte de todos los tiempos.

Todo lo que contribuya a desarrollar el sentido melódico del futuro compositor, la sinceridad de su producción artística, sin temor a incurrir en vulgaridades, que el espíritu crítico y el buen gusto deben evitar despertando sus cualidades de músico de vocación más que de oficio (1), deben fomentarse preferentemente en las escuelas de Música, por ser el elemento propulsor más eficaz del progreso técnico del arte musical, lo sustantivo de la Música.

(Hoy se hace todo lo posible por embotar el sentimiento melódico, y hasta el armónico; con el propósito de dar mayor interés a las voces, y depurar el estilo, no suele enseñarse ni armonía ni contrapunto. Se enseña un contrapunto acompañante, más instrumental que vocal, fundado en la *imitación*, pues a las voces se las trata depiadadamente. Hay que velar por la pureza del lenguaje musical, por la limpidez y luminosidad del vocabulario clásico, empobrecido y deformado por el uso de la disonancia, el abuso sistemático de la resolución excepcional de todos los acordes y la brutalidad de un falso estilismo, en muchos casos deforme y caricaturesco de una técnica amanerada, rebuscada, en el fondo trivial.)

Un acorde representa a lo más, en el lenguaje sonoro, lo que en el lenguaje articulado una exclamación, nunca una idea representativa de un estado emocional del alma humana. La música deleita a los espíritus inteligentemente sensibles gracias al afortunado hallazgo de una bella melodía, sugeridora de elevados sentimientos que únicamente el genio crea, y lo que es más difícil, al talento con que la desarrolla, sin otro fin ulterior de excitar visiones en nuestra imaginación o fantásticas evocaciones originadas por la literatura de la obra, por el asunto en que se inspira el compositor.

(El estilismo infecundo e informe del arte por el arte, en la música se reduce a juegos de sonidos, kaleidoscopios sonoros, que no pasan del oído, muy del gusto de algunos artistas contemporáneos.)

Considero que no hay tal evolución de la técnica armónica en nuestros días; en general ha retrocedido; y esta afirmación se demuestra con las obras a la vista. La armonía emplea-



DIANA REY

Distinguida pianista catalana.

da por algunos—no por todos los compositores contemporáneos de nota—es de calidad inferior—nada de riqueza, de lujo sonoro, como se pretende hacer creer, pues donde falta la idea no puede haber riqueza armónica ni belleza alguna sonora, sino un conglomerado de sonidos sin otra significación expresiva que el argumento que le ponen de estrambote (1)—; es de

(1) Una gran parte de las obras musicales que se escriben actualmente necesitan un asunto, un argumento, para saber qué es lo que ha querido decir el autor; la literatura es el complemento de la música. Y ocurre que si la música carece de valor propio por algún concepto, ya sea melódico, armónico o rítmico, el asunto es lo único que resalta, y lo que gusta a la generalidad de los admiradores del *arte nuevo*. Los clásicos no tuvieron necesidad de recurrir al socorrido procedimiento de poner un argumento poético a sus obras, y cuando se inspiran en él es siempre de un modo abstracto; lo contrario, es privar a la música de su mayor encanto. Y es que se ha venido creyendo, equivocadamente, que bastaba escribir unas cuantas incoherentes divagaciones sonoras sobre un bello asunto para componer una obra musical. Con razón escribe Tolstoy, refiriéndose a cierta clase de crítica: «Una prueba de incapacidad para sentir la emoción estética es intentar interpretar con palabras las obras de arte». Como el creer que para escribir una partitura basta con fiarlo todo al asunto, confundiendo lo que es expresión abstracta atribuida a la música con la expresión verbal propia de la poesía. Precisamente el punto de partida de la decadencia del arte musical puro, de la música de cámara y sinfónica, ha sido el teatro lírico, el poema sinfónico y la música de programa e ilustración... sin música. No es preciso advertir que excepto las obras líricas de Wágner, que considero como grandiosas sinfonías representadas, en las que la música, como tal música, in-

calidad inferior, repito, a la armonía empleada por los clásicos, románticos y modernos; sin negar en redondo que no haya algo aprovechable, nada más que en lo accesorio, en lo externo, en lo que constituye lo accidental del arte de la música; y aunque en lo accesorio se puede ser también original, lo accesorio en el arte será siempre lo adjetivo, no lo sustancial.

Por todo lo expuesto hay motivos para suponer que del desbarajuste de formas anárquicas que constituye lo que se llama arte nuevo, es muy poco lo que va a quedar; diseños rítmicos y melódicos insistentemente repetidos, nada suaves y ondulantes, sino quebrados y violentos, a base de intervalos melódicos de segundas, cuartas y quintas empleadas sistemáticamente; armonías arbitrarias, que, si para obtener un efecto de carácter descriptivo, por ejemplo, tienen aplicación, no lo tienen para escribir ineptias e insulseces sonoras, que tal suele ser el bagaje ideológico de los músicos nuevos, lo que por el hecho de añadir a un tema insignificante una segunda voz enracimada de intervalos de segunda (apoyaturas y retardos) escrita en dos tonalidades diferentes, ya tenemos transformado al compositor en músico nuevo.

Lo permanente del arte de todas las épocas es el estilo, difícil de encontrar en estas obras sin espíritu, llenas de tópicos musicales vacuos, que, en su mayor parte, carecen de originalidad y de buen gusto, ya que estilo sin facultad creadora no es más que imitación.

ROGELIO VILLAR

dependiente de los asuntos, tiene un valor propio indiscutible. ¡Qué riqueza de motivos originales! ¡Qué maestría en su desarrollo! ¡Qué belleza de formas modulantes y de originales y variadas progresiones melódicas y armónicas! Por la misma razón excepto algunos poemas sinfónicos de Strasuss, de evidente musicalidad, aunque ciertos asuntos en que se inspira el compositor alemán, por su carácter abstracto unos, por prosaicos otros, sean ajenos al poder expresivo de la música. La música no expresa más que estados generales del alma humana en una forma inconcreta, irreal. Por esto, cuando un músico se ciñe a lo que con los sonidos se puede expresar, más bella e intensa es su música, más puro y de mejor ley su arte. El caso de la música de cámara y sinfónica, de los incomparables maestros clásicos; la copiosa y rica literatura pianística de los románticos y modernos—el hermoso y tan poco conocido en España repertorio de obras de órgano también—, «que se mantienen dentro de los límites de la representación»; que no expresan—porque no es la misión de su arte, ni para ello tienen medios apropiados, como no sea recurriendo al dominio de la literatura o de la poesía—representaciones tan determinadas como las palabras del lenguaje, pues a la música le está vedado expresar adecuadamente determinado círculo de ideas.

(1) El profesionalismo industrial del compositor, profesor, crítico, intérprete, tan extendido en nuestra época, es la antítesis del Arte.

UN FESTIVAL MOZART

Basilea, la bella ciudad suiza, ha celebrado un Festival Mozart, del que da cuenta la Prensa de varios países, y que merece ser conocido entre nosotros, no sólo a título de información, sino también por las lecciones que de tal acto pudieran desprenderse.

¿En qué ha consistido el Festival Mozart? Ha tenido letra y música. Letra en forma de conferencias y artículos, resaltando entre éstos los escritos por los musicólogos alemanes Joachim Moser y Alfred Einstein para una hoja dominical—consagrada exclusivamente a esas fiestas—del periódico suizo *Basler Nachrichten*, aún descontados los textos literarios utilizados por Mozart para la composición de algunas obras incluídas en el homenaje. Música vocal e instrumental, que, bajo sus diferentes aspectos, tenía un valor propio: las óperas «Don Juan», «Cosi fan tutte» y «La flauta encantada»; dos sesiones de música de cámara, un gran concierto sinfónico dirigido por Weingartner, quien dirigió también las óperas, llevando por añadidura la parte de piano acompañante en los recitados; audición de la misa en *do menor*, etc., etc.

Como es natural, todo ello ha servido de motivo o de pretexto en todo caso, para recordar los méritos de aquel Mozart, a quien la moda «neoclasicista»—¡horror a las modas, y a la neoclasicista más que a ninguna otra, sea dicho en honor de la verdad!—pretende poner de nuevo sobre el tapete, como si Mozart no viviera por sí mismo a través de los siglos, sin necesidad de neoclasicismos, en los que se pertrecha la importancia de los fracasados a título de vanguardistas extremados. Porque, bien mirado, el «neoclasicismo» es una posturita estética que no representa sino un frenazo contra las abrumadoras disonancias y estridencias de estos últimos años.

El «neoclasicismo» predica el «retorno a Mozart»; pero ello no encierra una originalidad grande. Porque aquel Ricardo Wágner, que por romántico exaltado es víctima de las iras de los vanguardistas del siglo XX—y a quien tal vez los vanguardistas del XXI exaltarán sañudamente, proclamando con fingido entusiasmo la necesidad del «retorno a Wágner»—había dicho que «la música de Mozart es la del porvenir». Punto de vista muy natural en una época durante la cual todo un Liszt había declarado: «Vanamente se bus-

cará un defecto en la obra y las acciones de Mozart; en él, todo fué perfecto».

Obras y acciones perfectas: he aquí el doble mérito que concurre en este gran Mozart, ya grande desde niño, sin que la perfección de esas acciones y de esa obra pudieran garantizarle un mínimo de comodidades económicas ni de bienestar material durante los mejores años de su luminosa producción artística.

Esa obra suya es tan copiosa, que se cifra en más de seiscientas composiciones, y hubiera rebasado con mucho la cifra del millar si Mozart, en vez de fallecer a los treinta y cuatro años de edad, hubiera vivido lo que un J. S. Bach o lo que un F. J. Haydn. ¿Qué caracteres la distinguen? Situándose en un plano cronológico, absolutamente imprescindible en todo caso para apreciar la evolución artística y explicarse los fenómenos estéticos, se halla enquistada entre la de dos grandes hombres: aquel Bach, que representaba la grandeza de un pasado próximo a la sazón todavía, y la de aquel Beethoven, que representaría la grandeza de un futuro casi inmediato. Durante mucho tiempo se vió en Mozart un artista amable y fútil del siglo suyo; un artista elegante, fino, discreto, fecundo e inspirado. Ejemplo de música que podríamos llamar pura u objetiva, en oposición a la música programática o subjetiva que el romanticismo del siglo XIX ha puesto en circulación por todo el mundo. Pero también se vió esto mismo en la música de su antecesor Juan Sebastián Bach, impasible e incommovible, con la grandeza pétrea de un monumento sonoro que no quería saber nada de dinamismos. Sin embargo, en estos últimos tiempos, precisamente cuando por reacción contra el romanticismo que tantas cosas malas y tantas cosas buenas nos ha legado, se incubaban teorías estéticas basadas en la «objetividad» y «pureza» artísticas, se ha podido advertir la cantidad de romanticismo, ¡de romanticismo, precisamente!, contenida en la obra de un J. S. Bach, como demostró Albert Schweitzer y ha escrito después con el más absoluto convencimiento un músico nada sospechoso: Arturo Honegger. Y se ha podido advertir también en estos últimos tiempos (al juzgar los hechos musicales sin prejuicios de encasillamiento clasicista o postclasicista), que en la obra mozartiana, el romanticis-

mo no deja de asomar, aunque en forma tenue y discreta, como correspondía al momento histórico que la vió nacer.

Con razón ha podido decirse que un gran mérito de Mozart es el de haber creado el lenguaje del alma, es decir, ese lenguaje del que con tanta constancia, y a veces con tanto desenfreno, usaron e incluso abusaron los músicos románticos en aquel siglo, que se llama el siglo de la luz, del vapor y de la electricidad. Situado entre Bach y Beethoven, se desentendió de aquellos tejidos contrapuntísticos que surcan la obra del *Thomaskantor* leipzigiano, procediendo a desmaterializaciones sonoras que justifican el epíteto «divino» con que se le conoce y que le sitúan frente al «humano» Beethoven.

Sin embargo, Mozart jamás abominó de sus predecesores y menos, si cabe, de aquellos que le estaban más próximos, a diferencia de nuestros extremistas contemporáneos, que no sólo abominan de un Beethoven y un Wágner, sino incluso de un Debussy, para quien han tenido las frases más duras e insolentes, como aquella que dice que «la admiración por Debussy es la peor forma de la necrofagia»; y sí pudo prescindir de un Monteverdi—cuyo primitivismo no le había puesto en condiciones de romper con escolasticismos rudos, veneró a Juan Sebastián Bach, de quien tocaba cada día cinco piezas pertenecientes a «El clave bien templado» para empezar su labor—y tuvo respetuosa consideración ante las producciones de un Händel y un Gluck, a quienes, incluso, llegó a tomar como modelos cuando escribió algunas de sus obras. Todo ello sin perjuicio de que el genio volase por su propia cuenta, siguiendo rumbos originales y abandonando viejas trayectorias, como lo demuestra el hecho de que construyese grandes obras instrumentales, poniendo en contraste dos temas en vez de desarrollar o variar un tema único, a diferencia de sus antecesores, como ha señalado en ese Festival de Basilea el profesor Salzburger Baumgartner.

Grandeza. Elevación. Sencillez en la grandeza. Humildad en la elevación. Y, además, ternura en el entusiasmo o entusiasmo en la ternura. Todo esto nos dicen la vida y la obra de Mozart cuando se las examina estableciendo el enlace debido entre el artista y el hombre. ¡Cuán útiles lecciones daría todo esto si no cayera en el vacío, a los numerosos supergenios de fogata de virtutas que vulgulan hoy por nuestro planeta musical,

lanzando unos por doquier ex impo-
nentes disonancias sin originalidad
ni motivo o acogiendo otros a un
«neoclasicismo» de siglo XVIII, cuya

primera víctima será este mismo Mo-
zart, para hacerle la competencia, ba-
jo tal aspecto, al sufrido Scarlatti!

JOSÉ SUBIRA

COLABORACIONES EXTRANJERAS

R E S P I G H I

La figura artística de Ottorino Res-
pighi, ya completamente delineada en
la totalidad de sus características es-
peciales, no menos que las de Igor
Stravinsky, Ernest Bloch, Paul Hin-
demith y Arthur Honegger, para ci-
tar a los compositores de su genera-
ción, se destaca en la historia musical
contemporánea.

El músico boloñés, a diferencia de
otros que pasivamente sufren en la
búsqueda llena de afán por lo nuevo,
no es un atormentado ni un atormentador;
en cuanto a la expresión de
su lenguaje, no nace de premisas teó-
ricas y menos de esteticismos espe-
ciales, sino que, al contrario, se ge-
nera por una necesidad interior, por
un proceso lírico que, elaborado por
la fantasía, vienen después a revelarse
bajo aquellas formas de arte que se
imponen a la espiritualidad de quie-
nes las contemplan.

Quien conozca la producción respi-
ghiana, fácilmente comprenderá el alma
de poeta que la anima, y como ésta
se conmueve a cada visión de belleza,
y como éstas, en la mayor parte de los
casos, hacen vibrar el estado de gracia
en el compositor hasta convertir su
fantasía en potentemente activa en el
acto de creación.

Se podría decir que como las de
Wagner y Schumann, las concepcio-
nes sonoras de Respighi tienen su ori-
gen en la emoción poética, la cual se
convierte en lírica musical. En otros
términos, podría también decirse que
mientras Haydn, Mozart y Rossini se
sentían invadidos directamente por la
emoción musical, y así se conservaba
ésta en la realización de la forma ex-
presiva, Wagner, Schumann, Respi-
ghi y otros lo eran por la emoción poé-
tica que felizmente se unía, mientras
se realizaba la obra de arte, a la mu-
sical.

El autor de los «Pini di Roma», si
bien es un artista solitario, no perte-
nece al cenáculo de los llamados músi-
cos crepusculares o decadentes (y en-
tendase que no pretendemos, de nin-
gún modo, herir con los dardos de
nuestra crítica a esos compositores, los
cuales, no menos que los demás, han
producido obras de valía capaces de
suscitar preciosas sensaciones u obras

que han llevado su valiosa contribu-
ción a la evolución de la música, y
por ello han sido, hoy, incorporadas
a la historia; lo que vamos diciendo
es para poner mejor de manifiesto las
características artísticas de Respighi);
al contrario, su temperamento, en el
triple aspecto estético, ético y cultu-
ral, es completamente antitético, re-
ferente al modo de sentir, al de
aquéllos.

Ahora, mientras que la música de
éstos, hecha alguna excepción, se
desarrolla en fragmentos, en cada uno
de los cuales hay minúsculas emocio-
nes, frutos de hipersensibilidades en-
fermizas de refinamientos románticos,
la de Respighi, al contrario, encuadra
en majestuosas líneas arquitecto-
nónicas, se desarrolla horizontalmen-
te, y la emoción de que está compe-
netrada es, constantemente, amplia y
total.

Y tampoco podemos decir que el au-
tor de «La campana sommersa» per-
tenezca al cenáculo de los vanguar-
distas ni al de los pasatistas; él es
el verdadero artista moderno que ha
sabido superar a la vez el tradiciona-
lismo y el vanguardismo, asimilando
de estas opuestas corrientes lo que ve-
nía a formar su espiritualidad de com-
positor; así es que el elemento ar-
mónico, entendido como color en sus
varias y múltiples manifestaciones,
esto es: bajo el aspecto dedecafóni-
co, politonal o modal gregoriano, está
admirablemente plasmado, con exqui-
sito sentido musical y pictórico. Y pa-
sando del color armónico al del tim-
bre, es decir, a la paleta orquestal,
es de observar que la técnica respi-
ghiana, en tal campo, es absolu-
tamente subjetiva, y como extendi-
da a la contrapuntística y armónica
en su fuerza formidable, se revela
como un medio expresivo y no, co-
mo algunos creen y quieren hacer
creer, como fin de sí misma; opera
en cuanto está puesta en acción por
una necesidad motriz interna, al in-
tentarse convertir una imagen poética
y musical en otra viva y concreta.

El estilo del maestro es necesario en-
tenderlo a través de un prisma ecléc-
tico, en cuanto en él están absor-
bidos elementos derivados de algu-

nos autores rusos, alemanes y rara-
mente franceses; elementos que, por
otra parte, han perdido su primitivo
sello por la razón de que en el proce-
so asimilativo han tomado un nuevo,
brillante y sugestivo acento expresivo,
o sea el de Respighi.

Este proceso ha sido mal interpre-
tado por la crítica superficial, y de
aquí ha surgido la idea de que la mú-
sica respighiana no es original, cosa
de ningún modo verdadera, porque la
misma acusación podremos hacer a
la primera «Sinfonía» de Beethoven,
por el hecho de que está influida por
Mozart. Pero el vigor expresivo de la
composición beethoveniana, en su tí-
pico estro, es tal, que resulta absur-
do decir que no sea absolutamente
original.

La razón de este error consiste en el
hecho de que no pocos confunden el
proceso asimilativo con el imitativo;
para nosotros, asimilar significa hacer
propio lo de otros, limitándonos a lo
que se adhiere a nuestra sensibilidad;
e imitar quiere decir someterse pasi-
vamente a las obras ajenas.

Y todavía conviene deshacer otra
acusación, la de que la producción del
autor de «Pini di Roma», por el hecho
de que acá o allá se encuentren deta-
lles bachianos, wagnerianos o straus-
sianos, lleve el sello fisionómico ale-
mán; por nuestra cuenta, semejantes
reminiscencias podríamos atribuirlos
—para citar a un solo autor—a Ho-
negger. Pero, ¿cuál es el oyente sen-
sible e inteligente que no se da cuen-
ta de que en el «Roi David» del com-
positor suizo vibra en pleno el espíri-
tu de la raza hebraica, revivido dolo-
rosamente por Honegger en todo su
drama secular?

En cambio, ¿quién podrá negar que
la música respighiana, en su totalidad,
aun a través de las indicadas reminis-
cencias, está substancialmente anima-
da por el más genuino sentimiento la-
tino? Es cierto que a los fines de la
estética, el decir que una obra es paté-
ticamente alemana, francesa o italia-
na no quiere decir nada, o todo lo más
puede ser considerado como la compro-
bación de un hecho, en cuanto el con-
cepto estético tiende únicamente a juz-
gar si la forma expresiva, sea cual fue-
re, responde a tales requisitos de be-
lleza en cuya virtud llega a ser obra
de arte; siendo absolutamente indife-
rente que el pathos de que está in-
formada sea alemán, francés o italiano.

Si hemos puesto en claro este pun-
to, ha sido simplemente por amor
patrio; y puesto que hemos incurri-
do involuntariamente en temas po-
lémicos, que se nos consienta pole-
mizar un poco más con los que acu-
san a Respighi de escasear de sen-

timiento. Sobre este punto conviene decir que el sentimiento, como estado de ánimo, en cuanto más se eleva, en cuanto es más puro de pasión, en cuanto está más informado de esencia poética, menos se adhiere al común espíritu burgués que frecuentemente toma por obra de arte, en lugar del lirismo verdadero y propio, lo que es pasión en estado bruto.

Es evidente, después de lo que hemos dicho, que los que juzgan la obra respighiana como árida de sentimiento, están escasos de sensibilidad y son incapaces de elevarse hasta ella para distinguir y gustar la belleza de la forma expresiva; además, para desmentir la aseveración de aquéllos bastaría decir que los poemas sinfónicos «La fontane di Roma», «Pini di Roma», «Feste romane» han alcanzado hoy el universal consenso, lo que quiere significar claramente que al contacto de esta música ha vibrado el alma colectiva, puesto que en estos poemas el pathos se ha convertido en lirismo, y si este elemento palpita como emoción propulsora, ello es la vida, ello es la obra de arte. Los aspectos negativos de la música respighiana es necesario buscarlos en otra parte, y esto es lo que haremos ahora.

* * *

Veraz es la fantasía del maestro, y muy copiosa y varia su producción de música de cámara, sinfónica, sinfónico-vocal y teatral. Pero creemos que esta producción, ante un examen crítico, no podrá substraherse a la censura, y podremos decir que parte de ella es caduca, que otra parte es parcialmente vital y que la otra se impone bajo cualquier aspecto y vivirá en el tiempo y el espacio. Es música de menos valor la escrita en momentos en que la fantasía del autor estaba cansada o en estado de letargo; en ella, más que en el estilo, en la explícita espontaneidad de sus acentos, se nota la manera, y no la agita ya el tono espiritual en todo su movimiento lírico y dramático, sino que la retórica la invade, y, agotándose en sí misma, termina por debilitarse de un extremo a otro. Entre ella puédese citar las «Variazioni» para violoncelo, algunas líricas y el «Quartetto dorico».

Quien escuche después la «Sinfonia drammatica» o la «Ballata delle gnomidi» hallará que, por una parte, sufren estilísticamente la tiranía straussiana y que por otra parte revelan la maestría técnica del autor. Y es interesante ver cómo en estas partituras la escritura es mucho más compleja que en las verdaderamente geniales del maestro, por el hecho de que en estas últimas la forma es generada por la fantasía, mientras que en las primeras es el sa-

ber técnico lo que, obrando como tal, las construye, haciendo únicamente amplia gala de los propios recursos.

Por otra parte, conviene también decir que, a todo género de composiciones al cual Respighi se haya dedicado, ha logrado, si no en todo en parte, imprimirle las características de su vitalidad.

Sus líricas sobre textos de poetas armenios figuran entre las más valiosas que haya escrito, pero la más famosa entre las líricas respighianas es ciertamente «Nebbie», que consideramos como la primera prueba juvenil de la genialidad del autor; en la música de esta lírica, el sentimiento nostálgico está difundido a través de una expresión indiscutiblemente inefable. Al lado de estas líricas hacen también un buen papel, por la serenidad de sus movimientos, las composiciones «Aretusa» y «Sensitiva» (para soprano y orquesta) y «Il tramonto» para voces y cuarteto de arcos, todas inspiradas en poemitas de Shelley.

Entre las obras que por su volumen son dignas de la mayor consideración deben señalarse, no obstante algunas reservas sobre su estilo, al «Concerto gregoriano» para violín y orquesta, el «Concerto in modo misolidio» para piano y orquesta, la «Tocata» para piano y orquesta y la «Primavera», composición sinfónico-vocal. Esta última por la compacta, vigorosa y arrebatadora musicalidad de no pocos fragmentos orquestales, por el agreste frescor de algunos episodios, se podría catalogar entre las más bellas partituras de Respighi si su parte coral hubiese sido más desarrollada.

Las cuatro impresiones para orquesta, «Vetrata di chiesa», no son sino estados de ánimo en contraste; el primero y el tercero («La fuga in Egitto» y «Il mattutino di Santa Chiara»), en su carácter sentimentalmente místico, están en contraste con el segundo («San Michele Arcangelo»), austera y dramática, y el cuarto («San Gregorio Magno»), solemnemente jubiloso. No debe olvidarse el «Trittico botticelliano» («La primavera», «La adorazione dei Magi», «La nascita di Venere»), en el cual se demuestra cómo de una limitada paleta de colores se puede extraer tanta variedad de efectos de colores y de expresión.

Otro aspecto de la actividad del músico boloñés que conviene poner de relieve, porque representa una manera del todo nueva, es el que se refiere al arte de la transcripción, o sea: el de hacer revivir orquestalmente la música antigua. Quien escuche la primera y la segunda serie de las «Antiche danze e arie per liu-

to» y la suite «Gli uccelli», extraída de las composiciones para clave de Pasquini, de Jacques de Gallot, de Rameau y de un autor desconocido, sin ninguna vacilación deberá comprobar que la música de estos autores en su efusión melancólica, en el frescor idílico de sus ritmos, en las exquisitas y múltiples gracias de sus movimientos de danza, y, finalmente, en toda su «espiritualidad humorística, descriptiva y onomatopéyica, revive de un modo admirable, libremente elaborada de nuevo por la fantasía y el gusto de un selecto artista de nuestro tiempo como Respighi, el cual, llevándola a la orquesta, ha multiplicado su esplendor.

GIACINTO SALLUSTIO

(Continuará.)

NUESTRA PORTADA

JOAQUÍN TURINA

Turina es, con Albéniz, Granados y Falla, uno de los compositores españoles más conocidos en el extranjero. Estas tres personalidades pueden parangonarse con los concertistas Casals, Manén e Iturbi, figuras representativas y positivas realidades, indiscutibles, de universal renombre. Por vivir Turina entre nosotros, quizá amengüe algo su prestigio, debido a la falta de respeto con que solemos tratar aquí a los artistas con quienes convivimos.

La producción de Turina es ya considerable por la cantidad y por la calidad: música de cámara, sinfónica y teatro.

En la música de orquesta sobresalen el cuadro sinfónico «La procesión del Rocío», la «Sinfonía sevillana», «Danzas fantásticas» y «Canto a Sevilla»; en la música de piano culminan sus tres retratos: «Mujeres españolas», para teatro, sin ensayar; «Margot», «La adúltera penitente» y «Jardín de Oriente», anuncian propósitos a realizar en lo sucesivo, y en cuanto a su música de cámara, el «Cuarteto en re», un trío para piano, violín y cello; el «Poema de una sanluqueña», para violín y piano, y «Salúcar de Barrameda», sonata pintoresca, para piano, constituyen un admirable bagaje artístico, lo suficientemente interesante para sancionar una reputación, la reputación que Turina ha logrado alcanzar en el mundo musical internacional. Y nada más justo, ya que la música de Turina, siempre clara, fácil, inspirada, está trabajada con talento y técnica artística en relación con lo que se propone expresar en formas elegantes y amenas del más refinado buen gusto.

ENTREVISTAS DE "RITMO"

JOAQUÍN TURINA, EL ESPAÑOLÍSIMO MÚSICO SEVILLANO

Un colmado andaluz. Azulejos sevillanos, camareros que cecean, y, sobre la mesa, un chato de dorada manzanilla (agua de sol, ¿verdad Viu?), con su buena tapa de boquerones.

Y, junto al chato, unas cuartillas. El reportero ha querido ambientarse, que se dice ahora. Para hilvanar una conversación habida con Turina, este feliz captador de los más bellos momentos emotivos, nada mejor que un colmado: el día que hayamos de trasladar al papel lo charlado con Guirí, nos haremos servir un vaso de chacolí.

Estos detalles, si nimios para los no iniciados en la noble función de dar al mundo hijos espirituales, no cabe duda que facilitan extraordinariamente el alumbramiento. Por algo vistió Lamacois el traje de presidiario para escribir su más reciente novela.

Vamos, pues, con el chato y con el prólogo.

La música de Turina...

Pero he aquí que una mano se posa en nuestro hombro.

—Perdone usted, amigo; en prólogo lo vi a hasé yo.

Y sin más explicación, mi desconocido colaborador se sienta a mi lado.

—La misión de Turina—me dicta—es algo así como una chavala grasiosa y juncá: una chavaliya que persigue a la lú correteando entre las flore, pa desirle a la flore y a la lú lo que es la belleza. ¡Olé! La chavaliya, que es muy apañaita, se levanta muy de mañana, arjofifa la fachá (decoración externa, señó), y riega las masetas, que son aroma de España, esensia de Andalucía. Naita más. Aluego, se viste su fardita de volante, que ya lusió en la prosesión der Rosío, a la que van prendías, como ofrendas votivas, seguiriya, polo y soleare; descuerga la mantiya que en Viernes Santo, a media noche, acompañó a la Macarena y cubre su busto con aquer mismo pañoliyo de sea, airón gentí de sus danza gitana. En la noche perfumá de su cabeza se ha ensendío, ar conjuro de un garrotín, el rojo faró de un clavé. Y así de bonita, se asoma a la reja y le dise ar mundo entero: «Ea, pues ya me tenéis ustede aquí».

—¡Olé!—exclamo yo a mi vez.

—Ni más na—me contesta el espontáneo prologuista.

Y apurando el chato, se marcha canturreando una soleá.

—¿Dónde empieza su aprendizaje, maestro?—le pregunto a Turina.

—En Sevilla.

—Su tierra natal, ¿verdad?

—Eso es: soy paisano de la Giralda.

—De la *Girarda*, diría ella

—Ya pierde uno hasta el acento.

—Su profesor, ¿quién fué?

—Don Evaristo García de la Torre, Maestro de capilla de la Catedral. Con él estudié la armonía y el contrapunto. Y escriba usted—me dice Turina—que tan perfecta fué la enseñanza, que no he tenido necesidad de ampliar después los estudios. Es un homenaje de justicia que quiero rendir a mi primer maestro.

—Y que yo recojo con mucho gusto. ¿Vino usted en seguida a Madrid?

—Sí; y aquí tuve como profesor de piano a D. José Tragó.

—Quién le inscribe a usted—le digo—en la relación de los buenos pianistas españoles contemporáneos.

—Quizá lo hubiera sido—me contesta el maestro—; pero yo al piano le pongo un poco en segundo término. Le considero como un medio más que como un fin. No obstante, al marchar a París, aún continué cultivando su estudio.

—¿Con quién?

—Con Moozhowki, un pianista polaco que por aquel entonces gozaba de gran nombradía.

—¿Y le reveló algún secreto pianístico no descubierto por Tragó?

—No. En primer lugar, porque con D. José Tragó se aprende todo cuanto se puede conocer en el piano; y, en segundo, porque con Moozhowki di muy pocas, poquísimas lecciones.

—¿Y eso?

—Disparidad de criterios artísticos. El mismo Albéniz me recomendó que interrumpiera las clases.

—¿Tuvo usted amistad con Albéniz?

—Me quiso muy sinceramente, y yo a él con toda admiración.

—La obra de usted, respecto de la de Albéniz, tiene algo de relación de continuidad, ¿verdad?

—Sí, algo; pero sin que pueda considerarme como un discípulo del gran maestro. Coincidimos en la captación de los temas populares, en mí, principalmente, andaluces, pero no en los procedimientos de técnica. Claro que él componía para piano y yo para orquesta.

—Hay en ustedes—le digo a Turina—otro punto convergente.

—¿Cuál?

—El de hacer música neta, absolutamente española.

—¡Ah! Esc, sí—conviene el gran compositor sevillano—. En Albéniz, ello constituía una obsesión. Recuerdo que en 1907, estrené en la Sala Aeolian, de París, un «Quinteto», mi primer obra seria; a la audición asistió

Albéniz, y aún me parece escuchar la filípica que a la salida tuvimos que aguantar Falla y yo.

—¿Por qué?

—Porque, según él, no hacíamos labor española.

—¿No era andaluz el «Quinteto»?

—Ni mucho menos: tendencia franquista, influido en las enseñanzas de la «Schola Cantorum», de París. A pesar de ello y de la reconvención, Albéniz puso un especial interés en editar el «Quinteto»; y si la edición no se hizo por su cuenta, que ahora no puedo afirmar, sí, al menos, merced a su influencia.

—¿Empieza en ese momento su vida de compositor?

—Seriamente, sí. Ya en Sevilla, cuando allí estudiaba, hice algunas piezas religiosas, que, por cierto, aún se cantan en las iglesias y en la Catedral; pero, como digo antes, con el «Quinteto» recibí el espaldarazo de compositor.

—¿Qué cultiva usted más, la música sinfónica o la de cámara?

—Por igual: a las dos presto la misma atención.

—¿Y el mismo cariño?

—Idéntico.

—¿Su obra favorita? ¿Acaso «La procesión del Rocío»?

—Esa ha tenido hasta ahora el favor del público, pero no el mío. Como decía muy bien Oscar Esplá, entre el gusto del público y el del autor, existe generalmente un manifiesto divorcio. Mi obra predilecta es el «Trío» para piano, violín y violoncello, premiado en un concurso, de cuyo Jurado formaba parte el hoy director de RITMO, Rogelio del Villar.

—¿Y de las últimamente escritas?

—Tengo puesta gran ilusión en una «Sonata» para piano y violín, no conocida todavía en España y que se ha estrenado en circunstancias muy especiales.

—A ver, maestro.

—Pues esta «Sonata» la dediqué a Juana Gautier, la excelente artista, y era mi deseo que ella la estrenase; pero un violinista de Lyon, llamado Levandrier, la ha dado a conocer en un concierto, sin que Juana Gautier ni yo hayamos tenido noticia del suceso hasta transcurrido algún tiempo.

—¿Está editada la obra?

—Claro; y el muchacho indudablemente la adquirió y la puso en el programa, sin prever que contrariaba una aspiración del autor. Juanita Gautier la pondrá en breve y siempre tendrá, interpretándola ella, los honores de estreno.

—¿Y aquí, en Madrid?

—En la próxima temporada la ejecutarán Albina Madinaveitia y Pilar Cavero.

—¿Mucha labor para la temporada venidera, maestro?

—Trabajo bastante, sí—me dice Turina—. Estoy en deuda con las orquestas, a las que he tenido un poco abandonadas este año, contra mi voluntad, pero por exigencias imperiosas. Y quiero cumplir con ellas. Tengo ya preparadas tres obras: la *suite* «Mallorca», «Cinco danzas gitanas» y «Ritmos», esta última se estrenó en Barcelona hace dos años y ahora quiero mostrarla en Madrid.

—¿Qué más?

—Algunas otras cosillas en proyecto, pero nada ultimado. Ya irán saliendo poco a poco.

—¿Y cómo salen, maestro? ¿Con su sello peculiar, característico?

—No sé qué quiere usted decir.

—Quiero decir que si usted no evoluciona.

El autor de «Ritmos» ha comprendido ahora: ve que es un buen tema de vanguardia el que hemos atacado.

—Yo—me contesta— guardo siempre mi línea recta: si algo he de aportar al arte, que sea mío.

—Según eso—arguyo—¿los que siguen las nuevas tendencias estéticas no aportarán nada personal?

—No afirmo tanto; lo que sí digo es que en España el vanguardismo no tiene hoy una escuela propia, definida. Se coge de éste y del otro lo más osado, lo más atrevido, lo más marcadamente agresivo; de Strawinsky, particularmente, se ha copiado de un modo audaz. Y lo malo no está en tomar algo de otro autor, que en ese pecado todos hemos incurrido, sino en tomarlo porque sí, sin amoldarlo al propio temperamento.

—En síntesis: ¿usted?...

—No combato el movimiento de avance, pero no le sigo.

—Bueno, pues; vamos a otra cosa. ¿Por qué no hace usted teatro?

—Lo he hecho—me contesta Turina—. Tengo una zarzuela, «Margot», estrenada por María Marco en la Zarzuela; un sainete de los Quinteros, «Fea y con gracia», que lo puso Chicote; «Navidad», que Martínez Sierra lo titulaba «Milagro» y que lo estrenó la Bárcena, y una refundición de Moreto, también con Martínez Sierra.

—Pero todo eso—le digo—es labor antañona. Y ahora, ¿por qué no escribe usted para el teatro?

—Pues porque el teatro, en los tiempos actuales—me responde sin titubeos el maestro—se ha convertido en un artículo comercial, en un mecanismo para obtener dinero; y tomando el asunto en ese aspecto, con exclusión de su verdadera significación artística, hay que escribir partituras al estilo de Guerrero o de Alonso. Haciendo otra cosa distinta, no se ganará un céntimo.

—¿Se logran, acaso, mayores ingresos escribiendo música sinfónica?

—No; pero queda, al menos, la sa-

tisfacción de haber efectuado una labor digna.

—Que también podría intentarse en el teatro.

—Es muy difícil. El gusto actual está orientado hacia las melodías fáciles, hacia los temas sencillos a base de pasodobles, o de chotis, o de fox, que el público repite sin esfuerzo al primer bis.

—No es ese todo el público de teatro, maestro; existe otro, cuya educación artística está mejor orientada. Y si a ese se le dieran buenas zarzuelas...

—Pero se le dan tan pocas... En estos últimos años, sólo hay un ejemplo de zarzuela moderna: «El Caserío», de Guridi. A mi juicio, es la única. Buen gusto, raíz popular auténtica, sin mixtificaciones, sin pretender trascendentalismos, bien construida y admirablemente orquestada. Y como colofón, un libro bonito.

—Es verdad; el músico vasco cantó un magnífico himno a su tierra. Algo así debiera hacer el compositor sevillano.

—No, por ahora.

—¿Ni aún con miras al coliseo de la Plaza de Oriente?

—¿Opera?—exclama extrañado Turina—. Allí no tienen entrada los españoles.

—Se pretende llegar a la nacionalización de la ópera, maestro.

—Lo sé; pero una cosa es pretenderlo y otra conseguir su realización. ¡Hay tantos intereses creados!

—Con constancia

—Es posible. Yo tengo gran afición a la ópera, más que a la zarzuela, y lamento el ambiente opuesto de hoy. Con un ambiente más favorable, acudiría al primer llamamiento.

—¿Y no cree usted que llegará a formarse?

—No sé, no sé. En materia de teatro soy muy pesimista. Desde luego, opino como la mayoría de los que han intervenido en esta encuesta: que deberá comenzarse el intento traduciendo al castellano—bien traducidos, literariamente traducidos—los libros de las óperas que nos son familiares; y si esa innovación la acogiera el público con cariño, pudiera entonces iniciarse el avance definitivo, dando periódicamente óperas, libro y música, de autores españoles.

—¿Ve usted qué sencillo?

—Sí; en teoría. Cuando pretenda llevarse a la práctica surgirán las dificultades, y algunas insuperables.

—No ahuyento de usted el pesimismo, maestro.

—No, porque soy un convencido.

—Cambiemos entonces de tema. ¿Quién edita sus obras?

—Tengo tres editores: La Unión Musical, de Madrid; Rouart Lerolle, de París, y Schott, de Maguncia.

—¿Y está usted satisfecho de los tres?

—En absoluto. Naturalmente que en Alemania y en París existen más medios para dar a conocer las obras, y,

por tanto, para venderlas; pero yo de ninguno me puedo quejar.

—No hablan así todos sus colegas de los editores españoles.

—Ya lo he leído—me dice Turina— y he de manifestarle que no está plenamente justificado el ataque. Que los editores nuestros hacen una propaganda poco intensa, es cierto; pero que en la falta de salida de las obras la culpa radica proporcionalmente en los compositores, también lo es. Se acumula en los almacenes mucha mercancía que no se vende, que no puede venderse. Y el editor no es un señor puesto incondicionalmente al servicio de un artista, sino que, ante todo, es un comerciante que ha de defender sus intereses.

—Dice usted que existe mercancía que no puede venderse. ¿Por qué?

—Dejemos a un lado la inspiración, que cada uno tenemos la que Dios ha querido concedernos ¿verdad? Y le diré que el compositor español, el compositor de música sinfónica y de cámara, suele frecuentemente no tener idea de la dimensión. Y produce obras que son verdaderos mamotretos, y que constituyen el terror de los editores. El editor quiere obras pequeñas, de reducido coste de impresión que pueda ofrecerlas al público a precios asequibles, que no le originen un grave perjuicio económico si no las vende; y el artista, sabedor de este natural deseo, debe simultanear, por lo menos, las proporciones de las obras que entrega a las empresas editoriales.

—Existe el problema, no cabe duda, maestro. Al Congreso Nacional de Música proyectan llevarlo una y otra parte interesadas.

—¿Al Congreso Nacional? Si se celebra.

—¡Vaya por Dios! —le digo riendo— Don Joaquín Turina o el pesimismo.

—No, señor—me contesta—; es que conozco la psicología de los músicos españoles. Trátase de un Congreso Internacional, y su realización no me ofrecería la menor duda; pero circunscrito a los de casa...

—Pues RITMO quiere que sea.

—Y yo me congratularé, por RITMO y por nosotros. Hay muchas cosas de importancia que en él podrían tratarse. Lo más latente, discos, sincronización, cine sonoro. Son derechos nuevos. Y no hay que despreciarlos. Ni desatender la invasión. Quien sabe si, con el tiempo, la música mecánica desterrará los conciertos.

—¿Tal será su empuje?

—Vivir para ver—me contesta con empaque profético el maestro.

* * *

Y ya no hubo naíta más, que diría nuestro incógnito prologuista; nos despedimos del maestro sevillano, y a la calle. Mucho sol en ella, gorjeo de pajarillos en la vecina fronda del Retiro, invitación a recorrer sus alamedas, discretas, calladas, mostrando el contraste de luces y sombras.

CRESCENCIO ARAGONES

INFORMACION MUSICAL

E S P A Ñ A

Orquesta Sinfónica.

MADRID. Dos interesantes conciertos organizados por el Patronato de Turismo ha celebrado en el teatro de la Princesa la Orquesta Sinfónica a su paso por Madrid—haciendo un alto en su brillante excursión por provincias—en los que ha interpretado dos programas integrados exclusivamente por obras de autores españoles de la categoría de Albéniz, Falla, Granados, Turina, Esplá, Halffter, Del Campo, Albéniz-Arbós, obteniendo un éxito rotundo.

El maestro Arbós, que ha dirigido dos conciertos en Milán con extraordinario éxito, ha sido felicidadísimo.

Fernández Lorenzo y Esbert.

En el Círculo de Bellas Artes han dado estos dos jóvenes artistas un concierto de gran interés. Jesús Fernández es un notabilísimo violista—premio Jeresot y de Música de Cámara—que interpretó con admirable sentido el «Tercer Concierto», de Saint-Saens y varias obras de Kreisler, siendo muy elogiado por la belleza de su sonido y la perfección de su técnica y su buen gusto.

Fué acompañado por el excelente pianista Pascual Esbert, que tocó a solo obras de Chopín, Liszt y Granados. El auditorio, numeroso y selecto, aplaudió con entusiasmo a ambos artistas, que también han tocado en el estudio de Unión Radio.

La Filarmónica en la Cultural.

Brillantemente ha terminado la Asociación de Cultura Musical sus sesiones de la temporada que termina, ya que el último concierto ha estado dedicado a la música de autores españoles, interpretado por la Orquesta Filarmónica, bajo la dirección del maestro Pérez Casas.

En el programa—integrado por obras ya sancionadas por el público y la crítica, excepto «Juglares», de J. Rodrigo—figuraban los nombres de Moreno Torroba, Turina, J. Rodrigo, P. José, Antonio de San Sebastián, Julio Gómez y Usandizaga.

No hay que decir que el auditorio de la Cultural aplaudió con igual entusiasmo a los autores, director e intérpretes.

Una opera de los maestros Jiménez y Moreno Torroba.

«La Tempranica»—transformada en ópera por Moreno Torroba—se ha estrenado con gran éxito en el teatro de Calderón en un solemne acto organizado por la Asociación de la Prensa como homenaje a la memoria del llorado maestro Jiménez.

La inspiración y la gracia del ilustre autor de «La boda de Luis Alonso», todo viveza rítmica, de españolísimo donaire, se manifiesta en esta brillante partitura, esmaltada de bellezas melódicas de carácter popular que Moreno Torroba ha sabido poner de relieve merced a una labor depurada y seria, que el público estimó colmando de aplausos al digno colaborador de aquel gran maestro.

«En la labor de Moreno Torroba—dice un distinguido crítico—se ve claramente su constante intención de asimilarse al estilo de Jiménez; pero como lo ha hecho con el calor cordial del verdadero artista y no con la frialdad del erudito, resulta que en varios momentos de la partitura, de inspiración clara y conmovedora, se ha entregado a la primer emoción y ha producido varias páginas, que en nada desmerecen de las de Jiménez; antes bien, encontramos en ellas cierta efusión dramática, la que no alcanzaba la primitiva partitura.

Son estos momentos, principalmente, el racconto del barítono en el acto primero y el monólogo del tenor en el segundo. Y en toda la obra los enlaces de lo nuevo con lo antiguo están hechos con insuperable habilidad».

La interpretación, a cargo de los excelentes artistas Felisa Herrero, Sagi-Barba, Baldrich, la Téllez, Alora y Redondo del Castillo, merece los más sinceros elogios.

Bien los coros y la orquesta dirigida por el maestro Acevedo.

Nicanor Zabaleta en Unión Radio.

El admirado joven concertista de arpa, Nicanor Zabaleta, ha dado un concierto en el Estudio de Unión Radio del más elevado interés artístico, interpretando varias obras de su escogido y selecto repertorio. En las «Danzas Profana y Sagrada», de Debussy, como en sus bellas y afortu-

nadas transcripciones para arpa de música española, escrita para clavecín—que tan bien van al arpa—demostró una vez más sus excelentes cualidades de artista fino y elegante, completadas por una cultura musical poco común en artistas de su edad, el cual posee, además, un bello sonido y gran musicalidad.

Recital Javier Alfonso.

En el Círculo Mercantil interpretó un programa del que formaba parte el «Carnaval», de Schumann, este pianista, de esmerado estilo y clara técnica, un poco académico, en la dicción.

Siempre hemos oído con complacencia a Javier Alfonso, que es uno de nuestros mejores pianistas. En el concierto que nos ocupa, tuvo un éxito lisonjero, y bien merecido.

Despedida de la Masa Coral de Zamora.

El domingo, día 1, se reunieron en la estación del Norte un centenar de admiradores, amigos y paisanos de esta Sociedad, que acudieron a despedir a los elementos que la integran y a su director el maestro Sr. Hae-do. Al arrancar el tren se oyeron vivas a Madrid y Zamora, resultando un acto muy simpático.

En el Monumental Cinema.

El domingo 7 de los corrientes se celebró, con asistencia de la Familia Real, el festival de fin de curso de las sociedades obreras que patrocinan las damas catequistas. Un afinado coro, compuesto en su totalidad de obreros, ejecutó, con aplauso, diversas canciones. Fué también muy aplaudida la actuación de los solistas Francisco Fandini, Pedro Gil y Miguel García.

Centro de Instrucción Comercial.

En el Centro de Instrucción Comercial celebróse una velada musical en homenaje al profesor de aquel Centro, D. Salvador Tello, excelente profesor de violín del Conservatorio. Los alumnos del Sr. Tello que tomaron parte en la fiesta, llena de cordialidad y afecto al maestro, fueron muy aplaudidos.

BARCELONA

Palacio de la Música Catalana. La Orquesta Pablo Casals.

Las actividades de la orquesta que dirige el ilustre Pablo Casals, continúa llenando las crónicas musicales.

A los ya numerosos de esta temporada, hay que añadir los dos conciertos que recientemente ha dado en el «Palau» para la Asociación Obrera de Conciertos y la de Música de Cámara.

Ninguna novedad contenían los programas; pero, en su interpretación, la orquesta ha dado la medida de su seguridad y disciplina y Pablo Casals la de su talento y buen gusto, manteniéndose siempre entre los instrumentistas y su guía aquella intimidad espiritual sin la cual un director no logra imprimir a una ejecución su propia personalidad.

La sesión celebrada por la Asociación de Música de Cámara, reclamaba particularmente la atención de los filarmónicos por colaborar con la orquesta, en la ejecución del «Concierto número 3», en *sol* mayor, de Mozart, la señorita Rosa García-Faria, violinista que, no obstante su juventud, tiene ya dadas valiosas pruebas de sus aptitudes artísticas.

En manos de la señorita García-Faria, el instrumento solista del «Concierto» mozartiano, obra de no grandes atractivos, sonó tal vez un poco apagado; pero ¡qué fina sensibilidad, qué afinación y qué elegante fraseo puso en su cometido la violinista!

Fué un éxito grande y legítimo el alcanzado por la señorita García-Faria, a quien el auditorio festejó con verdadero entusiasmo.

Casals y su orquesta recogieron también cálidas ovaciones, tanto en la citada obra de Mozart como en las demás ejecutadas en los dos conciertos, que estas líneas no tienen otro fin que el de registrar.

El concierto que, como segundo de la serie de primavera, dió en el Palau la Orquesta Pablo Casals, ofrecía el interés, aparte el que ya le prestaban las ejecuciones de aquella magnífica agrupación de instrumentistas, de la colaboración de la violinista húngara Delly d'Aranyi, diferentes veces aplaudida en Barcelona.

Las cualidades que ya en las precedentes audiciones se estimaron como características en Delly d'Aranyi, esto es, un temperamento vibrante, casi varonil, y una técnica perfectísima, sin que el dominio del instrumento excluya el empleo del cerebro y el espíritu, quedaron ayer subrayadas en la

interpretación del «Concierto en *mi* mayor», de Bach, y el «Concierto en *mi* menor», de Mendelssohn, ambos para violín y orquesta.

En estas obras, el vigor sonoro, el sentir musical y la elegancia del estilo de la violinista destacaron soberbiamente, incitando al auditorio a batir palmas de entusiasmo repetidamente.

Por su parte, la orquesta, mantenida por Pablo Casals en un admirable equilibrio sonoro, realizó una labor superior a todo elogio, y fué aplaudidísima, junto con su director y Delly d'Aranyi.

Casals y los profesores de su orquesta alcanzaron también cálidas ovaciones en la «Segunda sinfonía», de Brahms, obra a la que vienen otorgando un favor acaso excesivo, pero que sirve a maravilla para poner a prueba su alta valía.

En el tercero de los conciertos primaverales de la Orquesta Pablo Casals, celebrado como los anteriores, en el Palau, volvió a ejecutarse el poema dramático de Schumann, inspirado en Byron, «Manfredo».

Mejor preparado el auditorio, la impresión causada por la obra del gran romántico fué más honda, apreciándose debidamente los valores musicales, que si se separan un poco de los del poema de Byron, encierran un comentario altamente emotivo y colocan el nombre de Schumann en el plano de los escogidos.

De la interpretación no hay más que repetir las alabanzas que ya le dedicamos. Todos, desde Pablo Casals, que confiadamente podía arrostrar la responsabilidad de dirigir una obra de tanto empeño y compromiso, hasta la orquesta, impecable, y el «Orfeo Gracienc», magnífico de entonación y sonoridades, y los elementos del «Teatre Intim», que tuvieron a su cargo la parte recitada, realizaron una soberbia labor, que el público premió con aplausos tan abundantes como calurosos.

Antes de «Manfredo», la orquesta ejecutó la obertura «Otelo», de Dvorak, y dió a conocer el primero de los cuatro cuadros sinfónicos que constituyen el «Haroldo en Italia», de Berlioz.

Este primer cuadro, que responde al título de «Haroldo en las montañas; escena de melancolía, de ventura y de alegría», revela el formidable orquestador que era el músico francés; pero indica también que Berlioz, pese a sus propósitos en contra, no pudo olvidarse por completo de que Paganini le había solicitado una obra con la que le fuera dable lucir las excelencias de una

viola que poseía, y que de aquella petición nació la sinfonía.

«Haroldo en Italia», fué amablemente recibido por el auditorio, contribuyendo a ello la interpretación, una prueba del talento y sensibilidad de Pablo Casals y de los instrumentistas por él dirigidos, entre los cuales destacó el viola Juan Ribas.

Variado e interesante fué el concierto con que la Orquesta Pablo Casals cerró la serie.

Figuraba en el programa una obra nueva del padre Antonio Massana, el fecundo compositor catalán. Se trata de un «Scherzo en *re* mayor», escrito con pleno conocimiento de los recursos orquestales, y que seduce por la sencillez de la composición y la vivacidad rítmica.

El público aplaudió mucho este «Scherzo», como aplaudió también a la Orquesta, que le avaloró con su ejecución irreprochable.

Otro motivo de satisfacción para el auditorio fué la presentación del pianista escocés Federico Lamond que, a pesar de su larguísima carrera artística, aún no había actuado en Barcelona.

Músico de pulcra técnica y clara dicción, expresivo y ajeno a los efectismos, supo dar la debida variedad de estilo a la parte pianística de obras tan encontradas, por su carácter y sus valores, como el «Concierto en *re* mayor», de Mozart, y el en «*mi* bemol mayor», de Liszt, ambos para piano y orquesta. Hizo resaltar, del primero, la gracia melódica y la inspiración, y puso al servicio del segundo, tan pobre de ideas, su extraordinario mecanismo, fundiendo sabiamente las sonoridades del piano con las de la orquesta.

La concurrencia recibió a Federico Lamond con toda cordialidad, envolviéndole en las calurosas palmas que dedicó a la orquesta y su director, el gran Casals.

Completaron el concierto la obertura «Zur Namensfeier», de la que ya dijimos que, aunque ofrezca rasgos característicos del genio, no puede colocarse entre la mejor producción de Beethoven; el sugestivo poema sinfónico «Matí de festa a Puig-graciós», de Blancafort, y «Cuatro cantos populares españoles» —«La mort de la núvia», «Sal a bailar morenita», «Barda amet's» y «La gata y el belitre»—, orquestados con exquisito gusto por el maestro Lamote de Grignon, que no les ha quitado nada de su penetrante perfume.

El público despidió a Pablo Casals y los profesores de la orquesta, con una estruendosa ovación.

Frederic Lamond.

Una repentina indisposición, que, por fortuna, no parece ha de tener graves consecuencias, privó a Pablo Casals de ofrecer al Patronato de su orquesta el supremo regalo de su arte de violoncelista.

A fin de que dicho Patronato pudiera, aunque sólo en parte, dar de lado a tan gran contrariedad, se organizó, gracias a la galantería de Federico Lamond, un recital de sonatas de Beethoven, para piano, siendo el intérprete aquel famoso artista escocés.

No todos los pianistas hubiera salido victoriosos de un empeño de tanta trascendencia como el de interpretar un programa que comprendía desde la «Sonata patética» a la «Apasionata», envolviendo a los en «mi bemol mayor» y «la bemol» y el poético «Claro de Luna».

Federico Lamond, pianista de altos merecimientos según ya hicimos constar en anterior crónica, llegó al final de la jornada sin haber recogido más que plácemes y aplausos.

Quizá se notara en él cierta tendencia a retardar los movimientos, y acaso en algún pasaje le faltara el juvenil vigor necesario para resaltar los contrastes; pero la emoción, la elegancia del mecanismo, el sentimiento y la penetrante y adecuada expresión acompañaron a todas sus ejecuciones.

Si algún momento hubiéramos de señalar como de mejor fortuna, sería la «Sonata en mi bemol mayor», en la que el pianista superó su propio arte.

El auditorio, muy inteligente y muy distinguido, prestó—ya lo hemos consignado antes—a Federico Lamond su vivo sentimiento de aplausos.

Sala Mozart.

Ante numerosa concurrencia se celebró en la Sala Mozart el concurso de violoncelo para la adjudicación del premio Parramón.

El jurado, presidido por el maestro D. Enrique Morera, estaba integrado, además, por los profesores de violoncelo D. Pedro Marés, D. Fernando Pérez, D. Juan Pujal y D. Mario Vergé.

El veredicto, dictado por mayoría de votos, concedió el premio al joven D. Andrés Gomar, alumno de la Escuela Municipal de Música.

También se concedió mención honorífica del Sr. Casalins.

Homenaje al maestro Buxó.

En el teatro Barcelona se celebró el concierto de homenaje al notable compositor y pianista Tomás Buxó, profesor de la Escuela Municipal de Música de esta ciudad.

A pesar de su fecunda labor y de su destacada personalidad, el maestro Buxó es aún poco conocido del público filarmónico barcelonés. Sus inspiradas obras, de técnica perfecta y de altos vuelos, cautivan al punto por su pronunciadísimo sabor regional y tienen un sello inconfundible.

Comenzó el concierto con una serie de escogidas melodías, que el inteligente y notable tenor Juan Segalá cantó con exquisito gusto. Luego, el insigne violoncelista Bernardino Gálvez, ejecutó, con la maestría que le distingue, dos bellas obras para violoncelo y piano, originales del homenajeado, y terminó la segunda parte la distinguida concertista Ana Roig de Mercadal, a cuyo cargo estuvo la interpretación de una difícil «Sonata», inédita, en tres tiempos, para piano solo, obra que en el año 1923 obtuvo el premio Patxot, y en la que el autor hace alarde de técnica y de inspiración. La brillante pianista, para corresponder a los aplausos del público, tocó fuera de programa un «Schezzo» del mismo autor.

En la tercera parte, la notable soprano Mercedes Plantada, dijo, con gran sentimiento y clara y bien timbrada voz, las deliciosas «Pirinenques», con letra del inolvidable Maragall, una de las composiciones mejores del maestro Buxó, así como otras tres canciones, dos de las cuales tuvieron que repetirse. De pianista acompañante actuó el Sr. Vallribera, quien se hizo digno de alabanzas con su pulcra labor.

En suma, el concierto constituyó un éxito rotundo para el maestro Buxó, para sus obras y para los intérpretes.

Palacio de Bellas Artes. La Banda Municipal.

Aquello que ya precedentes audiciones se había estimado como característico de la joven pianista María Pujal, esto es, un acentuado temperamento y un absoluto dominio del teclado y los pedales, quedó también de relieve en el concierto que la banda Municipal dió anteayer por la mañana en el Palacio de Bellas Artes, sesión en que intervino la señorita Pujal.

En la ejecución del «Cuarto concierto», en *sol* mayor, de Beethoven, cuya parte de orquesta ha sido transcrita para banda por el maestro Lamote de Grignon con singular acierto, María Pujal, sentada ante el piano, demostró que sabe emplear a conciencia la mecánica de las manos y que está dotada de un íntimo sentir musical.

El público le aplaudió mucho y con pleno convencimiento.

Para la banda y su director, el maestro Lamote, no hubo sino elogios, como merecía su irreprochable trabajo en la obra citada y en las otras de Rhené-Baton, Mendelssohn, Borodín y Florent Schmitt, que integraban el programa.

CADIZ

Hace un mes justamente que desde estas columnas hacíamos un sincero elogio del pianista ruso Alejandro Uninsky por su actuación ante los socios de la Asociación de Cultura Musical.

El activo e insustituible delegado de esta Asociación, D. Juan Viniegra, recogiendo con simpatía el anhelo de la mayoría de los socios de volver a escuchar a este pianista, ha conseguido de la Directiva su reaparición con un recital que ha tenido lugar el día 5 del corriente.

El programa selectísimo, obras de Beethoven, Schumann, Chopin y Stravinsky.

La concurrencia no ha sido tan nutrida como era de esperar, pero lo justifica los días de crudísimo temporal que hemos sufrido, llegando casi a diluviar el mismo día del concierto.

Esta segunda actuación de Uninsky nos ha confirmado que figura en la vanguardia de los genios del piano.

* * *

Ha sido elegido Presidente de la Sección de Música del Ateneo D. Francisco de la Viesca, prestigiosa personalidad gaditana.

La figura del Sr. Viesca posee extraordinario valor en nuestro ambiente artístico. Ha sido presidente de la Real Academia de Santa Cecilia, cargo que desempeñó con vehemente cariño y acierto; posteriormente ha ejercido igual cargo en el Conservatorio Odero, Sociedades ya desaparecidas por la creación del Conservatorio de Música y Declamación.

Con la elección del Sr. Viesca para Presidente de la Sección de Música del Ateneo, hónrase esta Sociedad, y sinceramente felicitamos a sus socios por el acierto que representa el concurso de tan valiosa persona.—*El Corresponsal*.

SAN SEBASTIAN

Ha sido un acontecimiento artístico singular el concierto a cargo del violinista Zino Francescatti en el teatro Victoria Eugenia, de San Sebastián. El público llenó el amplio teatro merced a la publicidad bien llevada alrededor del ya famoso artista, y salió satisfechísimo de la labor del que es tan modesto como gran violinista. Su actuación ha quedado tan grabada,

que no podrá ser borrada si no es con el arte de otro artista de su magnitud.

* * *

En el mismo teatro se ha celebrado una función organizada por el Saski-Naski, grupo artístico «amateur» de San Sebastián. Ha sido un éxito artís-

EXTRAÑERO

BERLÍN

Vida de Orestes.

El viaje a Manheim a cuidar del corazón cuatro semanas, una con permiso del rector, obligóme a dejar en banda la crónica sobre esta interesante ópera.

Diz que Croll, sucursal del ex Real, desaparece el año que viene como teatro de ópera. Allí se verifican, en general, experimentos concertísticos y operísticos. Klemperer, su director, ya tres años experimentador incansable, quedará en Berlín. A él debemos el haber oído modernidades curiosas.

Laborioso es reseñar la interpretación de la amena obra de Krenck, autor de «Zwingburg», que oí con buenos cantantes. Y tarea ardua es explicar el libreto y la música, en que hay piano de cola, banjo, «fox-trott», «jazz», un lío. Las decoraciones no sabe uno si son de guasa. En los trajes hay un zurriburri. Sin querer viene a las mientes aquello de Eusebio Blasco, con sus dioses del Olimpo y su macarrónico lenguaje:

«Suripanta, la suripanta,
macatrinqui de sanoten.»

De ahí el apodo a las pobres coristas y, después, a las infelices peripatéticas.

El numeroso personal, caro, está de duelo. El teatro se halla en unos minutos, con el autobús, y es un refugio agradable.

Hay una corriente de simpatía entre música y oyentes, si bien faltan los verdaderos aficionados, que carecen de guita, como, según Villar, ocurre en los Madriles.

A los españoles no nos da por la mitología. Un libro me regaló mi padre y me pareció una guasa y una lata. Cuando nos sorprendió Strauss con «Electra», interesóme y consulté «Las más hermosas leyendas de la antigüedad clásica», de Schwab, magnífica obra.

Chócame que Crisotemis, la deliciosa figura de «Electra», tímida, no figure aquí.

Trátase de una gran ópera, en cinco actos, con ocho cuadros. Lo prin-

tico más, de los que va cosechando ya en París, Bayona, San Juan de Luz, etcétera. En cuanto al éxito económico baste decir que a pesar de la hora un tanto intempestiva, hubo de colgarse el «no hay billetes», tan agradable a los empresarios. Es digno de todo elogio la labor verdaderamente artística de sus componentes.

El principal se halla en el punto medio. El comienzo y la conclusión tienen algo de bailables.

Es una composición soberbia, pero confusa, y a veces aburrida, invitando al sueño. Cuando intervienen los coros, magníficos, v. gr., haciendo el papel de la naturaleza, en una deliciosa escena de bosque, acompañando difusamente al canto de Orestes, crece mucho el interés. Los personajes y el lenguaje son los actuales. La música, de varios géneros, moderna.

Agamennón quiere llevar a los griegos contra Troya, para unir los lazos de las varias ramas. El pueblo dice que nones, pues es él quien paga el pato. Sugestionado por Egisto, se decide a sacrificar a su propio hijo, como Guzmán el Bueno. Clitennestra, horrorizada, le hace desaparecer con su ama Anastasia. Su marido, entonces, resuelve el sacrificio de su hija Ifigenia. Pero desaparece del ara por milagro. El pueblo ve en ello la voz del cielo y se deja llevar a Troya. Ifigenia fué llevada por Artemis al País del Norte, cuyo rey, Toas, a pesar de las advertencias de su hija Tamar, anhela ir al mediodía, representada en la figura de la joven Ifigenia.

En tanto, llega Anastasia a Atenas con Orestes. En el mercado hay una romería, en la cual toma parte Orestes en un pim-pam-pum, cuyo mecanismo destruye. Armase un jaleo y queda separado de Anastasia, quien, desesperada, le recomienda a los dioses. A falta de un sagrado obsequio, consagra a Palas la pelota echada por Orestes, que le vino a caer al seno.

Transcurren diez años. Egisto se amarteló con Clitennestra y gobierna tan a gusto de todos, que *tuti contenti*.

Cuando vuelve de Troya el marido ultrajado, sólo se alegra Electra. Egisto le ofrece la copa de bienvenida. El quiere recibirla de manos de Electra. Esta, inocentemente, se la entrega, envenenada. Celébrase el entierro. Vuelve Orestes, que ha vagabundado. Reconócele Electra y le cuenta lo ocurrido. Orestes mata a Egisto y a su madre. El pueblo lincha a Electra. Orestes escapa, perseguido por las furias. Llega al País del Norte, donde

Toas fué calabaceado por Ifigenia. Tamar disuade a su padre. La aparición de Orestes despierta en ella la pasión, y a fin de apagar la sed de sangre del extranjero, quiere sacrificarle. Reconócense los hermanos. Orestes se resiste a quedar allí y quiere volver a su patria.

Una vez en Atenas, le llevan ante el areópago. Trata de explicar sus actos y pide que le absuelvan. Empátase la votación y el presidente debe decidir. Llega Anastasia, guiada por una niña. Esta se pone a jugar con lo ofrecido a Palas y deja caer la pelota blanca consagrada por Anastasia a la diosa Atenas. Rueda la bola a la urna, y reconoce el juez el voto de la diosa. Orestes queda libre.

La obra tuvo éxito, aunque la música sea problemática. Krenck fué llamado a escena varias veces, después del cuadro sexto; una decoración nocturna grandiosa. No comprendo por qué encargarán las decoraciones a un italiano, teniendo aquí al griego Aravantinos, nuestro Muriel.

Los trajes parecían confeccionados en Zamarramala. El rey Agamennón tenía facha de bombero.

La romería del mercado no valía tanto como la de San Isidro. Un artista, en un rincón, se contorsionaba haciendo volatines en vascuence. En cambio la gente se movía con brío en el cuadro del enterramiento, en que llega al paroxismo con una danza macabra, lo más magnífico de la obra.

Aquí se han completado bien, en una personalidad, el autor del libro y el de la música, como en las obras de Wágner.

El quinto cuadro es precioso, muy lírico, acompañando el coro a Orestes en el canto, como si fuese la voz de la naturaleza.

La música, en parte seria y en parte jocosa. El *clou* fué la danza macabra, monumental. Más tarde, decayó el interés. No durará mucho tiempo la obra en los carteles.

P. DE MÚGICA

Mayo, 1930.

PARIS

«La Tentación de San Antonio».

El día 8 de mayo último se celebró en la Gran Opera de París el ensayo general—que equivale al estreno—de la obra de este título, que su autor, del libro y música, Mr. Raoul Brunel, denomina «misterio», en tres partes y nueve cuadros, de los cuales el primero sirve de prólogo. Pocos días después, el 12 de mayo, se efectuó la primera representación oficial, con un buen éxito.

El argumento del «misterio», contra lo que pudiera creerse por su título, no está inspirado en la conocida novela de Flaubert, sino en el relato que de la vida de San Antonio hace San Jerónimo en «La leyenda dorada». También apuntan algunos críticos que Mr. Brunel pudo inspirarse en un célebre cuadro de Teniers, en el que se ve a Antonio en su gruta, al lado de una mesa sobre la que descansa una calavera; cerca de él se encuentra la Reina de Saba, y algunos demonios bajo la forma de animales feroces; y al fondo del cuadro están dos frailes hablando misteriosamente, como si se propusieran urdir un complot contra el cenobita.

La verdad es que todos los personajes que figuran en el cuadro de Teniers intervienen en la obra. Antonio es tentado por la *Soberbia* (los dos frailes que le eligen para regir una comunidad que ya tiene Superior), por la *Voluptuosidad* (la Reina de Saba) y por la *Desesperación* (Satanás y la Muerte). La tentación de la voluptuosidad, que se desarrolla en el palacio de la Reina de Saba, da ocasión a uno de los más bellos trozos de la partitura. Mientras un coro invisible murmura, sin palabras, una dulce melodía, sobre la que una sola voz desgrana largas vocalizaciones, las bayaderas bailan lentamente; después las Amazonas invaden la escena en frenética danza plena de luz y de colores. Y en esta orgía surge la voz de la Reina, insinuante, acariciadora, que está a punto de seducir al monje solitario. Por fin éste reacciona, y pronunciando la fórmula del exorcismo, se libra de la tentación de la voluptuosidad para caer en la de la desesperación. Ya en su gruta se le presenta la Muerte. Antonio, voluntariamente, va hacia ella, sin esperar la «llamada de Dios»... Otras páginas interesantes de la partitura son: el primer cuadro, después del prólogo, en el que aparece el cenobita en oración, al caer de la tarde, y en el que la orquesta refleja la calma augusta del desierto, interrumpida a lo lejos por la flauta de un pastor; y el último cuadro, en el que Antonio, después de vencer la tentación de la desesperación, se encuentra abatido, postrado, como si fuera víctima de un sueño abominable, mientras la orquesta evoca las tempestades que agitaron el alma del monje, las rondas infernales, y, sobre todo, aquellas danzas orientales, ligeras, graciosas, que estuvieron a punto de hacerle pecar en el espléndido palacio de la reina de Saba. El misterio termina como empe-

zó, presentando la escena el atrio de una catedral en los tiempos medios. Allí, en un tablado, delante del obispo, del clero y de una multitud abigarrada y alegre, entre el sonar de las trompetas, el repique de campanas y los cánticos religiosos, se supone que empieza y termina la acción. El procedimiento escénico seguido por Mr. Raoul Brunel en el desarrollo de su misterio, es, como se ve, análogo al de la ópera «Monna Lissa», de Max Schillings, estrenada en el Real en la temporada 1922-23 y a la zarzuela de Chapí «El milagro de la Virgen».

Obra de gran espectáculo que requiere vasto escenario, decorado suntuoso, coros nutridos y disciplinados y un buen cuerpo de baile, tuvo en la Gran Opera de París su marco adecuado. Desempeñaron los principales papeles Mad. Marisa Ferrer (la Reina de Saba); Mad. Lapeyrette (la Muerte); Mr. Marcel Journet (San Antonio), y Mr. Franz (Satanás); dirigió la orquesta Mr. F. Ruhlmann, y la escena Mr. Pierre Chereau; el decorado es de M. Mousseau, y la coreografía de Mr. Leo Staats.

Mr. Raoul Brunel, como Berlioz y Reyer, se dedicó a la música contra la voluntad de su familia. Estudió armonía y composición con André Gedalge; en 1900 obtuvo el premio de la ciudad de París con «La visión del Dante»; estrenó en Montecarlo, en 1903, una obra lírica en dos actos titulada «Circe», y es autor de varios poemas sinfónicos y melodías, entre las que descuellan las cinco canciones tituladas «Tú y yo», compuestas sobre poesías de Paul Gerdly.

El Festival Falla.

Se celebró en París el 14 de mayo en la Sala Pleyel, «bajo la dirección del maestro, en presencia de una concurrencia numerosa y en un ambiente de afectuosa admiración. Un público ilustrado y sensible se honró a sí mismo rindiendo un homenaje sincero y libre de todo *snobismo*, a una de las más elevadas figuras de la música contemporánea. Y la mayoría de los admirables intérpretes que habían hecho conocer al público las obras, hoy célebres, de Manuel de Falla, se encontraban asociadas a su triunfo. Mad. Vera Janacopulos cantó, acompañada al piano por el autor, las «Siete canciones españolas», con una profundidad y una justeza impresionantes; Ricardo Viñes interpretó la parte de piano en las «Noches en los jardines de España» (obra que le

dedicó el autor), con la inteligencia, la sensibilidad y la seguridad técnica que tantas veces y con tanta fe puso al servicio de los músicos modernos. Y en el «Retablo de maese Pedro», Mm. Thomas-Salignac y Héctor Dufrane, desempeñaron, una vez más, con sin igual talento, las partes de canto de esta obra, que ellos mismos estrenaron, teniendo ahora como compañera en el reparto a Amparito Peris, Trichiman, de singular encanto.

Una versión de concierto de «El amor brujo» completaba el programa, en el curso del cual, M. de Falla se reveló como un director de orquesta preciso y sobrio. Su dinamismo, impulsado por intensa llama interior, supo poner al servicio de su música incomparable, los elementos de primer orden que componen la Orquesta Sinfónica de París».

Hasta aquí traducimos la noticia que del concierto trae *Le Menestrel*, en su número del 23 de mayo. Pero no es esto sólo. La misma Revista le dedica su primer artículo suscrito por Mr. Paul Bertrand, en el que elogia mercedamente al ilustre compositor español y alude al estudio que de su obra publicó recientemente Mr. Roland-Manuel (Roland-Manuel: *Manuel de Falla*. Editions «Cahiers d'Art», 14, Rue du Dragon, París).

«Les Armaillis».

Este drama alpestre del compositor suizo M. Gustave Doret, poema de Baud-Bovy y Henri Cain, estrenado en la Opera Cómica de París en 1906 (9 de noviembre), volvió al repertorio del mismo teatro el 5 de mayo último, siendo recibido por el público con extraordinario aplauso. El éxito se comprende. Se trata de una obra de desenvolvimiento rápido, en lo que al poema se refiere. Y la partitura está construída con buen arte, sobre bellos temas suizos, cuya sinceridad melódica y rítmica produce grata y perdurable impresión.

El argumento, de interesante simbolismo (predominio del arte sobre la odiosa fuerza bruta), no es nuevo, pero está bien tratado. Dos pastores (*armaillis*, como dicen en el cantón de Vaud, en que se sitúa la acción); uno, Koebi, fuerte y violento; el otro, Hansli, de naturaleza delicada y sentimental, se quieren como hermanos, no obstante la diferencia de temperamento, que impulsa al uno, en sus horas de descanso, a la lucha con otros pastores, en la que siempre vence, y al otro, en análogos momentos, a esculpir y labrar la madera. Una rubia muchacha, Mae-

deli, rompe esta amistad. Los dos la pretenden, y Hansli, el rústico escultor, es el preferido. Koebi, ciego de ira, estrangula a Hansli en plena montaña y arroja su cuerpo al torrente, que lo llevará a la aldea del valle, en donde vive Maedeli. Esta, que encuentra a Koebi en la fiesta de la aldea, lo acusa como autor de la muerte. Koebi, acongojado y aturcido, bebe para olvidar. Y cuando a la noche quiere subir otra vez a la montaña, un fantasma, el de Hansli, le cierra el camino y le estrangula a su vez.

Tienen singular relieve en la partitura los cantos y danzas populares; el prelude, que describe el amanecer en la montaña, y el final, en que

el compositor con emoción casi religiosa, como dice un crítico, hace cantar a la orquesta el *ranz des vaches*, la melodía tan amada por el pueblo helvético, que se extiende por el valle y parece descender lentamente hasta fundirse y descansar en la tierra misma.

M. Gustave Doret ha dado al repertorio de la Sociedad de Concier-tos del Conservatorio de París varios cuadros sinfónicos; estrenó en el Odeón la música de escena para una traducción del «Julio César», de Shakespeare y compuso otra ópera intensamente dramática: «La Tisseuse d'Orties», estrenada en 1926.

L. S. C.

HOMENAJE A CASALS

Las revistas musicales de diversas naciones, dedicaron extensas columnas al éxito internacional obtenido por nuestro ilustre compatriota Pablo Casals, dirigiendo en el teatro de los Campos Elíseos de París, el 18 de marzo último, una «Sardana» que compuso para orquesta integrada exclusivamente por cincuenta violoncellos y que fué interpretada por célebres «virtuosos» extranjeros y franceses, que quisieron rendir ese tributo de admiración al eximio artista español, cuya supremacía nadie discute.

Éxito tan enorme bien merece la pena que se divulgue entre sus compatriotas.

La revista titulada *La Violoncelle*, que se publica en París mensualmente y que cuenta con una suscripción fabulosa, dedicó un número entero a elogiar al eminente artista español.

Dice aquélla que no se recordaba en París acontecimiento artístico alguno que hubiera despertado tan extraordinaria curiosidad y atracción; de tal suerte que hubo que habilitar de modo especial el teatro de los Campos Elíseos para acomodar tan enorme aglomeración de público, y tan selecto que jamás se había visto un lujo de «toilettes» y una cantidad de automóviles semejante.

Se interpretó en la primera parte del programa el concierto de Branderbugues de Bach, ejecutado por la orquesta de Alexanian; en la segunda, tocó Casals el concierto en *si* bemol de Boccherini, y en la tercera figuraba la célebre «Sardana».

Se temía que dada la homogeneidad de timbre de los violoncellos, pudiera producir monotonía la sonoridad y, por el contrario, tal éxito tu-

vo Casals al componer obra tan genial, distribuyendo por grupos la diferente intervención de los cincuenta instrumentos iguales, que simulaba una brillante y variada orquesta de los más diversos matices.

Para juzgar del efecto causado en el auditorio, bastará saber que fué repetida íntegramente, no obstante sus dimensiones, ante los entusiastas y frenéticos aplausos, «bravos» y aclamaciones delirantes del público.

Casals es el genio musical más grande que se ha conocido como violoncellista y como compositor genial pasará también a la historia, entre los inmortales, pues nadie se ha atrevido a escribir con tal éxito una composición de cincuenta violoncellos solos.

Ahora bien, conocido ese éxito ante un auditorio internacional en Francia, ocurre preguntar: ¿Si los extranjeros han dedicado a nuestro compatriota tan extraordinarios elogios, no merecía la pena que nosotros le tributásemos algún homenaje?

MUNDO MUSICAL

* Recientemente se han representado en la Gran Opera de París, «Tristán e Iseo» y «La Walkyria». Las dos óperas se cantaron en alemán y por intérpretes alemanes, escogidos entre los mejores representantes del arte wagneriano actual. Dirigió el maestro Karl Elmendorff, de los teatros de Munich y Bayreuth.

* Se ha publicado el fallo del Jurado en el concurso internacional organizado por la dirección del Kursaal de Ostende. Después de la lec-

Por si encuentra eco mi modesta opinión, me atrevería a proponer.

1.º Que en la Revista musical RITMO se anuncie el propósito de reunir este verano en San Sebastián cincuenta violoncellistas españoles elegidos entre los de Madrid, Barcelona y demás provincias de la Península que se brinden a ejecutar su «Sardana» en fecha que designe el propio Casals y rendirle un merecido homenaje.

2.º En caso de aceptación, expresar a S. M. el Rey el deseo de que se digne presidir dicho homenaje y ceder como caso excepcional único para este acontecimiento artístico español, sus dos violoncellos Stradivarius.

3.º Que se solicite igualmente de los poseedores de antiguos violoncellos de lutehrie italiana, entre los que figuran el Marqués de Pombo, de Santander; D. Enrique Zárate, de Bilbao; el Vizconde del Cerro, de Tolosa; y de Madrid, el Marqués de Villamantilla de Perales, el de Altavilla y el Dr. Forn, que cedan los suyos para este acto.

4.º Solicitar asimismo respetuosamente patrocinen el homenaje el ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, por tratarse de un artista español de fama mundial admirado como eximio sin discusión en todos los países del Universo, y el Ayuntamiento de San Sebastián, por la atracción de forasteros que supondría este acontecimiento nacional.

Si nada de lo que propongo se conceptuase realizable, me satisfará que al menos se reconozca mi buen deseo de ensalzar a un español que creo lo merece.

ALBERTO PEYRONA

La Revista RITMO se asocia con entusiasmo a lo propuesto en el artículo copiado del distinguido *amateur* Alberto Peyrona.

tura y examen de más de doscientas obras, se concedió el primer premio, de 20.000 francos, en «obras de expresión», a M. Pau Fievet (francés), por su poema musical «Habanera», y un segundo premio de 10.000 francos a M. Carl H. Pillner (austriaco), por su poema «Claro de luna». En las «obras de carácter» se concedió el premio, también de 20.000 francos, a M. Achille Philip (francés) por una «Rapsodia vasca», y un segundo premio de 10.000 francos al

artista belga M. Sylvain Dupuis, por una «Fantasía» para orquesta.

* El famoso director Koussewitzky, cuya actuación en los simpáticos conciertos de Price al frente de la Filarmónica recordarán sin duda todos los músicos y aficionados madrileños, acaba de llegar a París, donde pasará el verano. En septiembre próximo regresará a América.

* En Bonn se ha celebrado el acostumbrado festival Beethoven. Duró cuatro días: en el primero se ejecutaron obras de Haendel, Bach, Federico el Grande y Telemann; el segundo concierto se compuso exclusivamente de obras de Pfitzner; el tercero se dedicó a la música de cámara de Beethoven, con el concurso de Pablo Casals, Frederic Lamond, Lotte, Leonard, Michael Rancheisen y el Cuarteto Rosé, y el último día se formó el programa con obras de Mozart, Schumann, Brahms, Hugo Wolff y el famoso *Septimino*, por los solistas del *Concertgebouw*, de Amsterdam.

* En el Vaticano se ha celebrado un concierto dirigido por el maestro Molinari, ejecutándose el «Oratorio Vespertino», de Perosi, que gustó mucho a Pío XI.

* Se dice que el maestro Toscanini encontró en el Museo Verdi, de Busseto, una segunda obertura de «Aida», que se propone dar a conocer en uno de sus futuros conciertos.

* Strawinsky ha escrito una nueva obra titulada «Sinfonía Coral». La primera audición la reserva el autor para la Orquesta Sinfónica de Boston, dirigida por Koussewitzky, que la ejecutará en el próximo otoño con ocasión de conmemorar el cincuentenario de su fundación. La primera audición en Europa será en Berlín, bajo la dirección del maestro Klemperer.

* La Sociedad Filarmónica de Bruselas ha publicado ya, en líneas generales, el plan de la próxima temporada 1930-31. En noviembre habrá dos conciertos, bajo la dirección de Golschmann; solista, P. Hindemith; en diciembre otros dos, director, Ansermet; solista, Strawinsky; en enero dos conciertos: director, Scherchen; en febrero otros dos: director, Bruno Walter. Darán recitales los siguientes artistas: Horovitz, Backhaus, Gieseking y Uninsky, de piano; Lotte Lehman, canto; Mlles. Aranyi y Fachizi, violín; Dupré y Commette, órgano. Se gestiona por la Sociedad el contrato de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París (director, Gaubert), de la Filarmónica de Berlín (director,

Furtwaengler) y del *Concertgebouw* de Amsterdam (director, Mengelberg). En uno de los conciertos Ansermet-Strawinsky, se ejecutarán, de este último maestro, la «Consagración de la Primavera», el «Capricho», para piano y orquesta; cuatro piezas inéditas y el «Beso del hada». Bruno Walter dirigirá una «Sinfonía» de Haydn, la «Sinfonía incompleta», de Schubert; el «Till Eulenspiegel», de Ricardo Strauss y diversos fragmentos de Wágner.

* La dirección del teatro de Bayreuth hace público que ya están vendidas todas las localidades para las representaciones de este verano (dos ciclos de «El anillo del Nibelungo», cinco representaciones de «Parsifal», cinco de «Tannhauser» y tres de «Tristán e Iseo»; en total, veintidós).

* El Municipio de la isla de Naxos, en Grecia, ha nombrado ciudadano honorario a Ricardo Strauss, en agradecimiento al título que dió a su ópera «Ariana en Naxos».

* El 19 de mayo último se cantó en París (Sala Gaveau), en forma de oratorio, es decir, sin decorado ni acción escénica, el drama litúrgico en tres cuadros «El misterio del Aleluya», de Dom Lucien David, prior de la abadía de Saint Wandrille y M. Guy de Lioncourt. Dom David escribió el texto y eligió los motivos litúrgicos que comentan la trama dramática, y Mr. Guy de Lioncourt compuso toda la parte musical. En esta obra se emplean alternativamente el canto gregoriano (texto latino) y las formas musicales modernas (texto francés). Consta de tres partes: las «Tinieblas», la «Tumba gloriosa» y el «Cenáculo». Tomaron parte en la ejecución el grupo gregoriano, los coros y la orquesta de la *Schola Cantorum*, notables solistas, y el organista Mr. Souberbielle. Al frente del grupo gregoriano estaba Dom David, y el conjunto lo dirigió M. de Lioncourt. El éxito fué muy grande.

Y ya que hablamos de oratorios, debemos registrar la ejecución, por primera vez en París, a fines de mayo y en el teatro de los Campos Elíseos, del gran oratorio de Listz, «Christus», para solistas, coros (el Coro Filarmónico de París), orquesta (la orquesta Straram) y órgano (M. Alexandre Cellier), bajo la dirección del maestro Ernst Levy. Esta obra fué concebida por Listz hacia el año 1855 y se considera como uno de los principales monumentos de la música religiosa católica. Consta de tres partes: «Oratorio de Navidad», «Después de la Epifanía» y «Pasión y Resurrección». También

utilizó el autor temas gregorianos, lo que da al conjunto de la obra un matiz solemne, casi litúrgico. En la partitura hay trozos verdaderamente magistrales, y entre ellos debe citarse especialmente el «Resurrexit», que termina la obra y que es una grandiosa fuga escrita sobre un motivo semejante al «Angelus» que se oye en la primera parte.

* La *Philadelphia Orchestra* (Orquesta de Filadelfia), celebró el último concierto de la temporada, cuyo programa se compuso, según costumbre, de obras pedidas por el público y elegida por mayoría de votos. El núcleo más numeroso de sufragios correspondió a la «Sinfonía en *ré* menor», de César Franck, siguiendo por este orden: la obertura de «Los Maestros Cantores», de Wágner; la «Burlesca», de Coppola, y el «Bolero», de Ravel.

* «El hermoso Danubio azul», la conocida tanda de valeses de Strauss, está de moda en Inglaterra. El eminente director de orquesta, Bruno Walter, la ha elegido como prelude del tercer acto de «El murciélago», del mismo Strauss, que se cantó con éxito en la presente temporada del Covent Garden, de Londres. La Orquesta Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Furtwaengler, también tocó los mismos valeses en uno de los conciertos que celebró recientemente en el Albert Hall. Dice el *Sunday Times* que la música de Juan Struss representa la civilización del *champagne*, en oposición a la civilización del *cock-tail*, que es la de nuestros días.

* En el Augusteo, de Roma, y en la Scala de Milán, han tenido enorme éxito los conciertos de la *Philharmonie-Symphony Orchestra*, de New-York, dirigida por Toscanini. La obertura de «La italiana en Argel», de Rossini; la «Segunda Sinfonía», de Brahms; los «Cuadros de una Exposición», de Moussorgsky-Ravel, y las «Fiestas romanas», de Respighi, entre otras obras, han sido ejecutadas a la perfección y recibidas con calurosos aplausos.

Y ya que hablamos de la excursión de Toscanini y sus huestes, que cuando escribimos estos renglones suponemos terminada, después de los conciertos de Londres, recogemos una noticia interesante respecto de los resultados financieros, que han sido desastrosos, hasta el punto de que se calcula un déficit de doscientos mil dólares, déficit que, como de costumbre, será enjugado por generosos amigos de la Orquesta, entre los que se citan los nombres de Cla-

rence Mackay y Otto Khan, de New-York.

Otra noticia relacionada con la misma excursión: Se lamenta la Prensa norteamericana de la sistemática exclusión en los programas de los conciertos que dirige Toscanini, de la música de autores nacionales. ¿Por qué tal ostracismo, se pregunta? Muchas novedades europeas importadas por Toscanini en América, son menos notables que la mayoría de las obras de compositores autóctonos. Y añaden que ninguna orquesta francesa, inglesa, alemana o italiana, iría a América sin dar a conocer en sus conciertos la música de autores de sus respectivos países.

* A beneficio de la *Maison de Répôs des Vieux Musiciens*, se dió en la Sala Pleyel, de París, una *soirée* de gala por la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, dirigida por M. Pierre Sechiari, que tocó la «Quinta Sinfonía», de Beethoven y la obertura de «Tannhauser». José Iturbi (piano), Georges Enesco (violín) y Philippe Gaubert (flauta), ejecutaron el «Concierto de Brandeburgo núm. 5», de Bach, y se cantó íntegramente la cantata de Debussy, «El hijo pródigo», por notables artistas de los principales teatros parisienses.

* Un teatro flotante pro *Arte* está a punto de terminarse en Hamburgo. El intendente Ulbich se propone dar a bordo representaciones dramáticas y líricas. La sala será capaz para seiscientos espectadores y se supone que el primer viaje será una excursión alrededor de Europa.

* El maestro Malko, de Leningrado, ha sido contratado para dirigir varios conciertos en Berlín y en Munich.

* Recientemente se ha constituido en París una Sociedad cuyo único objeto es dar a conocer la obra de Mozart, en su totalidad, y especialmente aquellos fragmentos que se tocan pocas veces en los conciertos, y los que no han sido nunca ejecutados en Francia. A este fin, se propone dar anualmente un determinado número de sesiones, y adoptará para las obras orquestales una agrupación de veinticinco músicos, por entender que así estaba constituida la orquesta para la cual escribió Mozart. Esta Sociedad ha de mantener relaciones artísticas muy estrechas con la *Asociación Internacional Mozartiana*, que funciona en Salzburgo, la patria del maestro y que se ha convertido en un centro de peregrinación para todas aquellas personas que rinden culto ferviente al más universal y más completo de los músicos.

* Los *Conciertos Isaye*, de Bruselas, han publicado ya, en conjunto, el plan de la próxima temporada 1930-31. El abono comprende seis conciertos y una serie de siete recitales. Hasta ahora están contratados los siguientes concertistas: Brailowsky, Cortot, Rachmaninoff y Sauer, de piano; Hubermann, Kreisler y Thibaud, de violín; Casals, de violoncello; Ana María Guglielmetti, Kipnis y Rogarchewsky, de canto; Andrés Segovia, de guitarra, y el trío Cortot-Thibaud-Casals.

* *The Hampton Choir*, notable coro, compuesto de cuarenta cantantes negros de uno y otro sexo, ha dado varios conciertos en París, bajo la dirección del Dr. Nathaniel Dett, también negro.

En el teatro de la Porte-Saint-Martin de la capital francesa, actúa con buen éxito una compañía de ópera negra, denominada «Black Flowers» (Flores Negras).

* En diversas poblaciones de Bélgica se está celebrando un *Ciclo Grètry*, recibido con general aplauso. En estos últimos días se representó en Lieja «Ricardo Corazón de León», la obra maestra de aquel músico. El Instituto de Francia estuvo representado en el primer festival del ciclo por el ilustre organista Mr. Widor.

* En Madrid ha fallecido el joven profesor y excelente artista José Rosas, premio de trompa, de armonía y de música de cámara, solista de la Sinfónica y de la Banda Municipal. Su muerte ha sido muy sentida.

* Carolina Peczenik, tan conocida en los círculos aristocráticos, ha dado un interesante concierto en la Sala de la Liga Naval, de Lisboa, al que ha concurrido un selecto público entre el que se encontraba la Infanta Doña Eulalia de Borbón.

La excelente pianista austriaca interpreta obras de Ravel, Debussy, Granados, Falla, Albéniz, Heidenmit, Goossens y de la propia concertista, que es una compositora muy notable.

* En uno de los conciertos que la *Philharmonic-Symphony Orchestra*, de New York, dirigida por Toscanini, dió en Londres, se ejecutó la «Sinfonietta», en tres tiempos, del ilustre maestro inglés Eugenio Goossens. Esta obra, como todas las del autor, se distingue por su estilo, brillante, coloreado, suavemente poético y de delicada frescura. El último tiempo, sobre todo, de movimiento muy vivo, produjo en el auditorio gratísima impresión. La obra de Goossens fué recibida con unánime aplauso.

Revista de Revistas

Revista Musical Catalana (Barcelona, mayo).—Lluís Millet: «Récorés del periodo romántic musical-Catalunya», Clavé; Francesc Pujol: «El vol d'una cançó» (continuación); «Centenari del Romanticisme»; Orfeó Catalá: «Els concerts celebrats a Sevilla i Valencia».

Le Menestrel (París 16 de mayo). Julien Tiersot: «Músicos franceses en la Sorbona: Berlioz, Rameau»; H. de Curzon, P. Bertrand y Marcel Belvianes: «La semana musical»; M. Belvianes, Feyran y Jane Catulle-Mendes: «La semana dramática».

Le Menestrel (23 de mayo).—Paul Bertrand: «Manuel de Falla»; P. de Lapommeraye y M. Belvianes: «La semana musical»; Pierre d'Ouvray: «La semana dramática».

La semaine musicale (París, 30 de mayo).—Revista de discos; Fabre d'Olivet: «Ojeada sobre la música celeste».

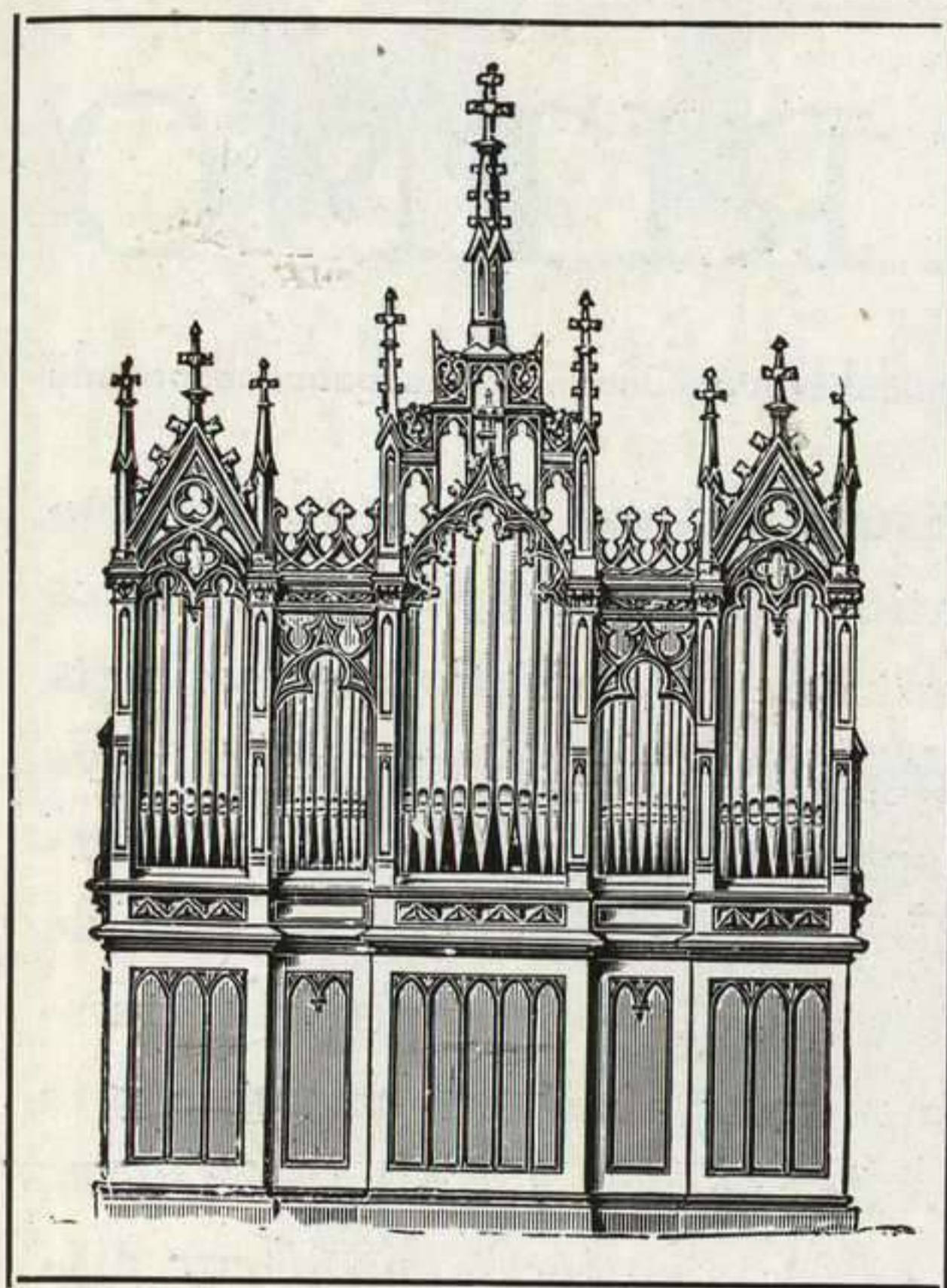
Le Guide du Concert (París, 23-30 de mayo).—Pierre Socane: «Rimsky Korsakoff»; Georges Migot: «Vocabulario musical»; M. Danbresse: «M. d'Indy y la crítica».

Boletín Musical (Córdoba, mayo). J. Torró Jordá: «Músicos mayores de ayer: D. Juan Viñolo Gaforio»; José Subirá: «En el Centenario del Romanticismo»; Miedes Aznar: «Lo que hacen en otras naciones»; P. C.: «Copleros y zarzueleros»; Modesto Rebollo: «Nuestros grandes artistas: Gaspar Cassadó»; Jossach d'Abarrant: «Charlas»; «Teatros», por Arturo Mori. Otras informaciones.

La Revista de Música (Buenos Aires).—Sumario del último número llegado a Madrid: Datos sobre las óperas de Verdi: I: «La forza del destino» (A Della Corte). Las últimas creaciones de los jóvenes operistas alemanes (Dr. H. Fleischmann). Zandonai (R. De Reusis). La Música en el extranjero: Alemania (Dr. W. Vierneisel). Francia: (R. Brusell). Crónicas: Las ediciones (J. Montes). Los libros (J. Zanné). Los discos (J. Montes). Las revistas. Noticias (N. Oliveri). Boletín de la Asociación Wagneriana. Suplemento musical.

La Dirección de esta Revista no se hace solidaria de las opiniones en ella manifestadas, y cuya responsabilidad incumbe a sus respectivos firmantes.

ORGANOS GHYS



Construcción esmerada

Belleza

Sonoridad

Grandeza

DIRECCIÓN: GRANADA

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

(ANTES CASA DOTESIO)

Carrera de San Jerónimo, 30 y Preciados, 5. Madrid. Teléfono 14612

Pianos

BLÜTHNER

Fonógrafos

SONORA

Reproductor eléctrico maravilloso

Fonógrafos

MECAPHONE

Los mejores en su clase

MÚSICA } ESPAÑOLA
EXTRANJERA

Editores de los compositores

Turina

Esplá

Conrado del Campo

Bacarisse

Bautista

Antonio José, etc., etc.

INSTRUMENTOS, ACCESORIOS, DISCOS, ROLLOS

PIDANSE CATALOGOS

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

CONCIERTOS RITMO

Revista musical ilustrada RITMO, cuya defensa en pro de los intereses nacionales está siendo patente, a fin de realizar una labor práctica, y recogiendo los deseos insistentes de nuestros artistas y de nuestras Sociedades, crea la Dirección y Administración Conciertos RITMO, servicio que pone a disposición de cuantas entidades o artistas lo necesiten.

Dirección y Administración Conciertos RITMO, será una organización de gran seriedad, ajustándose sus normas a un reglamento.

Para toda clase de informes relacionados con dicho servicio, dirigirse a Revista Musical ilustrada RITMO, indicando como referencia Conciertos RITMO, Reloj, número 2. Madrid.

La «Revista Musical ilustrada RITMO» dans l'intention de développer ses affaires en établissant une organisation de concerts pour l'Espagne, le Portugal et tous les pays de langue espagnole, ouvre ce bureau international «Conciertos RITMO». Il sera de la plus grande valeur pour les artistes étrangers, qui trouveront ainsi en Espagne une organisation de concerts des plus sérieuses, mettant ses services entièrement à leur disposition. Pour tout renseignement concernant ce service, prière de s'adresser à «Revista Musical ilustrada RITMO», Reloj, 2. Madrid, en indiquant comme référence «Conciertos RITMO».

GUIA DEL PROFESIONAL Y AFICIONADO

Anuncios recomendados por RITMO

(Precio: 8 pesetas al mes dos inserciones, con derecho a la suscripción de la Revista)

W. LADA

SALUD, 8 Y 10. MADRID
Afinaciones y Reparaciones

HAZEN

Fuencarral, 55. Madrid
Pianos de marca y estudio

A. Ribera

Goya, núm. 115. Madrid
Lecciones de piano.
Clases de armonía por correspondencia

AEOLIAN COMPANY

Avenida Conde Peñalver, 24. Madrid
Pianolas, Pianos, Discos

Unión Musical Española

Carrera de San Jerónimo, 30. Madrid
Ediciones Nacionales y Extranjeras
Pianos, Instrumental, Discos

Casa Gorgé

Felipe V, 6. Madrid
LUTHIERIA ARTISTICA
Reparaciones en toda clase de instrumentos de cuerda. Casa la más acreditada de Madrid

Saturnina Rodríguez

Mayor, 37. Madrid
Enseñanza de solfeo y piano

Conciertos RITMO

Reloj, 2 y 4. Madrid
Organización, Administración, Empresa

Organos Ghys

SAN MATIAS, 24-26
GRANADA